MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

octombrie 1973 10

CUPRINS

AL VI-LEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU"

ION DUMITRESCU
Omagiu marelui artist . 1

SIMPOZION „GEORGE ENESCU"

ION DUMITRESCU
O inițiativă lăudabilă 3

MIHNEA GHEORGHIU
Cinstire ilustrului muzician . 4

CONCERTELE ȘI SPECTACOLELE FESTIVALULUI

Semnează : Edgar Elian, Costin Cazaban, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Luminița Constantinescu, Valentina Stoicescu, Ștefan Bonea, Tiberiu Alexandru 6

ÎNSEMNĂRI

MIRCEA HORIA SIMIONESCU
Enescu și spiritualitatea românească . 20

OVIDIU VARGA
Mărturii despre George Enescu 21

CREAȚII

CORNEL ȚĂRANU
Spectacol Glodeanu la Opera din Cluj. 23

ANTON DOGARU
Simfonia a IV-a „În memoria lui Nicolae Iorga" de Doru Popovici 25

RADU NEGREANU
Studii de virtuozitate pentru pian de Leib Nachmann 27

RECENZIE

LIVIU COMES
Max Eisicovitz : „Polifonia Barocului" — Stilul Bachian 29

DIN ȚARĂ

ROMEO ALEXANDRESCU
Brașov : Festivalul muzicii de cameră 30

EDGAR ELIAN
„Mamaia'73". . . 34

DE PESTE HOTARE

DETLEF GOJOWY
Zilele Max Reger la Bonn 38

GEORGE SBÂRCEA
Festivalul de la Bergen ; „Săptămînile festive vieneze" ; Festivalul bienal al tinerilor interpreți de la Fertöd 40

MIȘU IANCU
Olimpiada cîntecului de la Atena. . 43

LILIANA CONSTANTINESCU
Prezențe românești 44

SOMMAIRE

LE VI^e FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGE ENESCO"

ION DUMITRESCU
Hommage au grand artiste. 1

SYMPOSIUM „GEORGE ENESCO"

ION DUMITRESCU
Une initiative louable . . 3

MIHNEA GHEORGHIU
Hommage à l'illustre musicien. . . . 4

LES CONCERTS ET LES SPECTACLES DU FESTIVAL

Signent : Edgar Elian, Costin Cazaban, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Luminița Constantinescu, Valentina Stoicescu, Ștefan Bonea, Tiberiu Alexandru 6

NOTES

MIRCEA HORIA SIMIONESCU
Enesco et la spiritualité roumaine. 20

OVIDIU VARGA
Témoignages sur Georges Enesco. . 21

OEUVRES

CORNEL ȚĂRANU
Spectacle Glodeanu à l'Opéra de Cluj. 23

ANTON DOGARU
La IVe Symphonie „A la mémoire de Nicolae Iorga" de Doru Popovici. 25

RADU NEGREANU
Etudes de virtuosité pour piano de Leib Nachmann 27

COMPTES RENDUS

LIVIU COMES
Max Eisicovitz „*Polifonia Barocului*" — „*Stilul Bachian*" (*La polyphonie du Baroque — Le style de Bach*). 29

NOUVELLES DU PAYS

ROMEO ALEXANDRESCU
Brașov „Le festival de musique de chambre". 30

EDGAR ELIAN
„Mamaia '73" 34

NOUVELLES DE L'ETRANGER

DETLEF GOJOWY
Les journées Max Reger à Bonn. 38

GEORGE SBÂRCEA
Le festival de Bergen : „Les semaines des festivités viennoises" : Le festival biennal des jeunes interprètes de Fertöd. . . . 40

MIȘU IANCU
L'Olympiade du chant à Athènes. 43

LILIANA CONSTANTINESCU
Présences roumaines 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par Colette Ghimpețeanu)

VICTOR GIULEANU
L'aspect socio-culturel du phénomène musical contemporain, problème capital de la vie musicale de nos jours. 45

C.I.M. Comité National Roumain — Rapport sur l'activité de l'année 1972—1973. 47

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 10 (251) OCTOMBRIE 1973

AL VI-LEA FESTIVAL INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU"

OMAGIU MARELUI ARTIST

de Ion DUMITRESCU

Aceste zile festive bucureştene, închinate muzicii şi lui George Enescu, începătorul culturii muzicale româneşti de prestigiu internaţional, continuă tradiţia inaugurată acum 15 ani.

Cele cinci concursuri şi festivaluri „George Enescu", organizate la Bucureşti din trei în trei ani — din 1958 pînă astăzi — au deschis muzicii româneşti contemporane, culturii noastre noi, ţării întregi, porţi largi de cunoaştere şi colaborare internaţională.

Palmaresul virtuozilor interpreţi cu faimă mondială, care au onorat sălile de concert şi scenele din Bucureşti în timpul acestor festivaluri, zecile de laureaţi care şi-au primit consacrarea în concursuri, sub auspiciile personalităţii lui George Enescu, sutele de oaspeţi care ne-au vizitat cu ocazia manifestărilor, ecourile purtate în presă şi în inimile iubitorilor de muzică de pretutindeni, ospitalitatea românească tradiţională, entuziasmul publicului care ştie să cinstească muzica mare şi pe slujitorii ei, au contribuit la consolidarea prestigiului României şi politicii ei culturale, în lume.

O dată cu toamna care se-aşterne molcom, pîrguind întinderile, se revarsă din Capitala ţării muzica, pe care ne-o aduc în straie de sărbătoare muzicienii români şi oaspeţii sosiţi din depărtări.

Dăruim poporului nostru, iubitor de frumos şi sensibil la calitatea manifestărilor muzicale, dăruim oamenilor vrednici de pe întinsul Patriei, ofranda sublimă a artei sunetelor, oferim iubitorilor de muzică din toată lumea, — care încep să ne cunoască din ce în ce mai bine — acest buchet muzical multicolor şi parfumat, simbol al înfloririi muzicii româneşti, în ambianţa unei culturi înfloritoare, în ţara care înfloreşte în anii socialismului, — simbol al prieteniei şi al păcii.

Zilele muzicale pe care le inaugurăm astăzi vor continua de-a lungul unei săptămîni festive, dense, cuprinzînd concerte simfonice, concerte de muzică de cameră, recitaluri vocale şi instrumentale, spectacole de operă şi balet, concerte corale.

https://biblioteca-digitala.ro

Vom asculta dirijori români și străini, conducînd Filarmonicile din București, Iași și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, vom avea plăcerea să auzim într-un concert Orchestra Radioteleviziunii Sovietice, invitată împreună cu dirijorul ei, ne vom întîlni cu orchestre de cameră românești și străine, vom asculta corul madrigaliștilor din Praga, vom audia două concerte de cvartete și un concert de lieduri românești.

Sîntem convinși că publicul iubitor de muzică din țară și de peste hotare, care așteaptă și urmărește cu interes această sărbătoare muzicală românească, va aprecia după cuviință strădaniile depuse pentru organizarea ei și se va bucura sincer de întîlnirea cu programele muzicale bogate și variate, pe care le prezentăm.

În numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, al compozitorilor și muzicologilor din Uniunea Compozitorilor, al Comitetului de organizare, al tuturor muzicienilor români, transmit un cald salut iubitorilor de muzică din țară și de peste hotare, prezint salutul nostru prietenesc oaspeților participanți, urez succes interpreților, urez tuturor auditorilor satisfacții depline ! [1])

*

Cele opt zile de toamnă — între 11 și 18 septembrie — care au menținut atenția și interesul iubitorilor de muzică din București, din țară și de peste hotare, se încheie astăzi cu un concert festiv, în care prezența, la final, a *Simfoniei a III-a* cu cor de George Enescu prinde semnificația dedicației sub care s-au desfășurat și celelalte cinci festivaluri și concursuri anterioare.

Înscriind numele ilustru al lui George Enescu pe frontispiciul acestor manifestări de prestigiu internațional, nume care în istoria muzicii românești moderne se alătură celorlalți muzicieni români contemporani, — pleiadei compozitorilor, interpreților și muzicologilor de toate vîrstele, temperamentele, stilurile, aspirațiile, — această semnificație își lărgește conținutul, festivitățile muzicale bucureștene dedicate lui George Enescu devenind de la început o sărbătoare a întregii muzici românești.

Acest lucru apare evident în toate programele manifestărilor, de la primul festival și pînă astăzi.

Ecourile prelungite ale ediției festivalului din toamna aceasta vor ține trează amintirea emoțiilor artistice alese, pe care publicul entuziast din sălile de concerte, de spectacole, și telespectatorii le-au încercat, ascultînd programele muzicale de înaltă ținută.

Vreau să subliniez astăzi contribuția remarcabilă pe care artiști și ansambluri de renume mondial, care au onorat concertele și spectacolele organizate în cadrul festivalului, o aduc prestigiului muzicii românești, lui George Enescu, culturii și țării noastre, lucru pentru care simțim datoria de a le mulțumi cu recunoștință.

Sîntem încredințați că prin activitatea larg desfășurată în cadrul acestor manifestări de înalt prestigiu artistic slujim nu numai culturii și poporului român, dar în același timp culturii și întregii comunități omenești, și că această sărbătoare muzicală din București reprezintă, în fond, o sărbătoare cu adînci semnificații ideologice, pentru cunoașterea, prietenia, respectul, înfrățirea între popoarele lumii, pentru colaborare internațională, pentru pace.

---

[1]) *Cuvînt rostit la Sala Mare a Palatului R. S. România în ziua de 11 septembrie, 1973, cu prilejul deschiderii Festivalului.*

https://biblioteca-digitala.ro

Aplaudăm succesele răsunătoare, obținute de artiștii interpreți în concertele și spectacolele festivalului.

Prezentăm încă o dată — și cu prilejul închiderii manifestărilor — același cald omagiu, tuturor iubitorilor de muzică de pretutindeni, care s-au împărtășit din frumusețile artei sunetelor, căreia i-au fost consacrate aceste pline zile de intensă activitate muzicală.

Mulțumim publicului participant în sălile de concert și spectacol, — excelentului public bucureștean, — care și de astă dată și-a manifestat plenar dragostea față de muzică, interesul și entuziasmul, contribuind la intensificarea emoției artistice și susținînd calitatea interpretării.

Mulțumim telespectatorilor din țară și de peste hotare, care în număr considerabil și-au manifestat interesul, transmițîndu-ne satisfacția lor, sugestii și observații binevenite.

Mulțumim oaspeților care ne-au onorat cu prezența.

Dorim tuturor o plăcută aducere aminte a acestor zile dedicate muzicii, în capitala României. [2])

SIMPOZION „GEORGE ENESCU"

O INIȚIATIVĂ LĂUDABILĂ

de Ion DUMITRESCU

Inițiativa de a adăuga la cinstirea lui George Enescu acest Simpozion este lăudabilă.

Ea revine aproape în întregime celor de la Institutul de istoria artei din cadrul Academiei de științe sociale și politice.

Uniunea Compozitorilor, în numele căreia vorbesc și calitatea mea de președinte de onoare al Centrului de studii „George Enescu" recent înființat, mă îndreptățesc să mulțumesc sincer și bucuros tuturor celor care au inițiat acțiunea, celor care au îmbrățișat-o cu entuziasm și tuturor celor care o realizează, transformînd-o astăzi, sub cupola Academiei Române, într-un eveniment de cultură, a cărui importanță se va defini pe parcurs, din ce în ce mai bine și cu răsunet, — sînt sigur.

Omagiul pe care muzicienii români și străini îi aduc întotdeauna cu această ocazie eminentului fiu al poporului român interpretîndu-i lucrările, cinstîndu-i memoria, cercetîndu-i și analizîndu-i viața și opera, ne umple inimile de bucurie.

Este un omagiu adus culturii noastre noi, celor mai nobile strădanii pentru ridicarea poporului nostru, politicii susținute a Partidului pentru colaborarea internațională — oamenilor care construiesc o viață nouă pe aceste meleaguri — o viață în care bucuriile artei, înaltele preocupări spirituale dețin un loc important și de mare cinste.

În ceea ce privește prestigiul, pe care muzicologia românească se străduiește de multă vreme să-l acorde lui Enescu — scoțîndu-l din splendida modestie și plasîndu-l la nivelul meritat cu prisosință — pe plan internațional, — eu rămîn la părerile mele vechi și de totdeauna că acest lucru trebuie făcut cu mare atenție și cu multă, multă exigență — în cazul de față, — cu multă exigență științifică.

---

[2]) *Cuvînt rostit la Sala Mare a Palatului R. S. România în ziua de 18 septembrie 1973, cu prilejul închiderii Festivalului.*

https://biblioteca-digitala.ro

Nu mică mi-a fost bucuria cînd am constatat și de astă dată că gîndurile și dorința mea au șanse de împlinire.

Vă veți convinge singuri de afirmația mea, ascultînd comunicările muzicienilor noștri — făcute în cele două ședințe de astăzi, în cadrul prezentului Simpozion.

Permiteți-mi să avansez felicitările și în același timp să urez lucrărilor mult succes.

Mulțumesc încă o dată în numele tuturor calităților mele oficiale, la care adaug și pe cea mai sensibilă, pe cea de bătrîn iubitor al muzicii și culturii românești, de modest ostenitor și de mulți ani, în acest domeniu — mulțumesc, zic, tuturor care cu pasiune și competență pun o fărîmă din suflet la temeliile acestei muzici și culturi românești, contribuind la înflorirea României noi și la ridicarea prestigiului ei în lume, — datorie de onoare pentru fiecare om, pentru fiecare cetățean, care s-a născut și trăiește pe aceste binecuvîntate meleaguri.

Și cînd urmașii noștri vor cerceta volumul tipărit, cuprinzînd comunicările ținute în acest simpozion, vor înțelege că strădaniile noastre modeste de astăzi au avut rostul lor, la vremea lor și pentru toate vremurile, în care România noastră va străluci.

CINSTIREA ILUSTRULUI MUZICIAN

de Mihnea GHEORGHIU

Organizînd sesiunea de comunicări științifice a Centrului de studii „George Enescu", am înțeles să subliniem și sub semnul întregii noastre culturi naționale, cinstirea pe care o dăm omului și artistului Enescu, să înțelegem emoția cu care ascultăm mereu operele sale, în contextul universal în care ele au ajuns să fie receptate, ca esențială manifestare muzicală românească.

Reuniunea de astăzi exprimă, de asemenea, atenția pe care Academia o acordă studiilor enesciene, activității Centrului de studii ce poartă numele ilustru al acestui poet al sonorităților, al acestui mare maestru al arcușului, al claviaturii și al baghetei de dirijor, acestui stîlp de porfir al artelor române, asemuit, în celelalte, lui Eminescu și Brâncuși.

Cinstim în Enescu pe unul dintre cei mai străluciți fii ai poporului nostru, autentic exponent al spiritualității românești, pe omul unei uluitoare dotări, împlinite de o îndîrjită și permanentă încordare, de activitate și creație, pe toate planurile artei sale, înscrise organic în cultura românească, pe Românul născut „pe-un picior de plai, pe-o gură de rai"...

Cinstim pe artistul acelei — necuprinse și de necuprins în cuvinte — bucurii a trăirii profunde, a cufundării integrale în lumea emoției artistice, lumea sincerității și simplității, a păcii și înțelegerii între oamenii înfrățiți prin artă, a dorințelor sale neostenite și a darurilor aproape miraculoase de expresie prin sunete ce, pe seama proceselor de elaborare artistică, pornesc din inimă și se întorc la inimă, răscolesc și îndeamnă, invită și consolează.

Cinstim pe corifeul muzicii naționale românești, care, cu ancestralele ei virtuți melodice și alcătuiri ritmice specifice, a pătruns și s-a afirmat o dată cu istoria poporului, și pe acela care prin neobosita-i dăruire artistică de compozitor, interpret și dascăl, și-a sublimat avuția străbună în marea artă universală a vremii noastre, în lumea valorilor durabile ale culturii europene a secolului.

Cu rădăcinile ei firești, puternice și subtile, răsărind din universul simțirii artistice a poporului său, arta lui Enescu s-a ridicat — prin efor-

https://biblioteca-digitala.ro

tul elaborării al transpunerii și înveșmîntării în grai personal și alcătuirii ei minuțioase, prin purificatoarea tensiune la care a fost solicitată și antrenată — la un nivel de realizare care a făcut-o aptă să circule și să ne reprezinte cu binecuvenit și binecunoscut succes în toate colțurile țării sale și ale lumii sale, infinite în spațiu și-n vreme. Artist antemergător, Enescu s-a dovedit același modest, harnic și lipsit de ostentație făuritor de valori noi, deschizător de noi făgașuri în peisajul muzical contemporan, **maestro** — ca odinioară Virgiliu pentru Dante.

Al 6-lea Festival Internațional „George Enescu" ne-a reîntîlnit cu arta și cu prietenii marelui nostru artist. Nimic mai firesc, deci, decît marele interes pe care nu numai publicul ascultător — criteriu al eficienței artistice — dar și confrații muzicieni, și alături de dînșii toți oamenii de cultură și de știință, îl vădesc pentru opera sa, pentru personalitatea lui creatoare. Așa se explică, desigur, bogata bibliografie ce i-a fost închinată încă din timpul vieții, ca și preocupările de cercetare mai recente, organizate de Academie, în cadrul Institutului de istoria artei, sau sprijinite de Uniunea Compozitorilor, ori de instituțiile specifice de învățămînt superior, conservatoarele, de filarmonicile de stat, de Opera română și bineînțeles, Muzeul Enescu.

Acestei etape, — care am putea să considerăm că s-a încheiat cu monumentala monografie recentă în două volume, — îi urmează o alta, cu trăsături mai bogate și mai precizate, de cunoaștere, popularizare și difuzare a artei lui Enescu la noi în țară, ca și în străinătate.

O dată cu deschiderea acestei prime sesiuni oficiale, sîntem convinși că se vor înregistra noi rezultate științifice în prezentarea, analizarea, interpretarea și situarea operei lui Enescu în contextul său firesc, în ambianța cultural-muzicală în care s-a desfășurat prodigioasa lui activitate, ca și-n actualitatea care-l celebrează. Intenționăm, de asemenea, să stimulăm valorificarea acestor studii, desigur atît prin publicare, cît și prin noi sesiuni, conferințe, cursuri, stagii de specializare sau de informare, care să însoțească manifestările muzicale intrate în tradiție.

Evident, toate aceste noi cerințe nu vor putea fi împlinite decît prin polarizarea unui cerc larg de cercetători și colaboratori din institutele de cercetare și de învățămînt superior, din Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, — al cărei președinte, — colegul Ion Dumitrescu — depune în direcția aceasta un zel remarcabil, — ca și din instituțiile muzicale — din țară și de peste hotare, — corespunzător caracterului de universalitate al fenomenului Enescu.

Acestea sînt, în linii mari, și orientările adoptate recent de Prezidiul Academiei de Științe Sociale și Politice, în ce privește activitatea Centrului „Enescu", instituție specializată pentru studiul și cultivarea prestigiului operei enesciene.

Considerăm că instituționalizarea cercetărilor enesciene — care exclude, totuși, orice caracter limitativ — răspunde necesității de concentrare a forțelor pentru dezbaterea problemelor creației muzicale contemporane și că ea contribuie la asigurarea climatului fertil de cooperare între toți factorii, din țară și de peste hotare, care se devotează realizării țelurilor și obiectivelor acestui Centru.

Iată temeiurile pentru care ne bucurăm că putem lua astăzi parte sub această venerabilă cupolă, la prima sesiune de comunicări științifice, organizată de Centrul de studii „George Enescu" al Institutului de istoria artei, și de Uniunea Compozitorilor, încredințați că o sesiune de comunicări închinată personalității artistice a lui Enescu este nu numai un omagiu academic, dar și un act de cultură.

Există în stufosul și subtilul roman al lui Proust, **A la recherche du temps perdu,** o pagină de elegantă poezie, în care este evocat Enescu, cîntînd **Sonata** lui Franck. Un critic român a identificat-o și a făcut-o cunoscută recent în presa noastră literară. Am remarcat, în programul sesiunii noastre, alte cîteva descoperiri și observații similare interesante. Cîmpul este larg și seducător, iar recolta va răsplăti din belșug munca și talentul fiecărui cercetător. Nu ne rămîne decît să le urăm spor și noi succese, tuturor, iar dumneavoastră să vă mulțumim pentru această colegială și cordială prezență.

https://biblioteca-digitala.ro

CONCERTELE ŞI SPECTACOLELE FESTIVALULUI

Mircea Cristescu, Leonid Kogan şi Filarmonica „George Enescu"

Pe podiumul sălii mari a Palatului străjuită de chipul blînd al lui George Enescu, primul oaspete al festivalului este maestrul Ion Dumitrescu. În dubla sa calitate de preşedinte al Uniunii Compozitorilor şi de preşedinte al Comitetului de organizare al celei de-a VI-a ediţii a prestigioasei manifestări, cinsteşte într-un însufleţt cuvînt introductiv memoria marelui nostru muzician şi subliniază marea importanţă pe care au avut-o ediţiile anterioare pentru difuzarea muzicii româneşti în ţară şi în străinătate. Mulţumind muzicienilor români şi celor de peste hotare, care s-au pregătit să asigure Festivalului o nouă strălucire, încheie urînd deplin succes concertelor, recitalurilor şi spectacolelor prevăzute în cadrul programului anunţat.

În mod semnificativ pentru trăsăturile sale de robusteţe, optimism şi bogăţie a invenţiei melodice, care trădează sursa de inspiraţie din melosul nostru popular, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu deschide primul concert al Festivalului, atrăgînd atenţia asupra unora dintre caracteristicile majore ale stilului compozitorului şi ale întregii creaţii culte româneşti.

Oaspete întotdeauna mult apreciat al vieţii muzicale bucureştene, violonistul sovietic Leonid Kogan inaugurează apoi seria marilor personalităţi solistice, venite să asigure Festivalului „George Enescu" prestigiul cuvenit. Pentru început, un *Adagio pentru vioară şi orchestră în Mi major, KV 261* de Mozart — destinat iniţial de compozitor unui concert de vioară, dar rămas în cele din urmă ca o lucrare independentă — ne introduce în ambianţa mozartiană, desfăşurată pe plan mai amplu în piesa imediat următoare. *Concertul nr. 3 în Sol major KV 216* ne era bine cunoscut în interpretarea lui Leonid Kogan, atît dintr-o anterioară execuţie la Bucureşti, cît şi din discul realizat în 1961 cu acompaniamentul Orchestrei Societăţii de concerte a Conservatorului din Paris sub bagheta lui Constantin Silvestri. Comparaţia cu versiunile precedente ne permite să tragem concluzia că scurgerea timpului a determinat unele mutaţii în stilul său interpretativ. Echilibrul între virtuozitate şi muzicalitate se ridică în prezent pe un plan estetic superior, stilul său a atins un grad de puritate şi de eleganţă propriu celor mai iluştri maeştri ai viorii, ajunşi pe culmile împlinirii lor artistice.

A urmat, în concluzia programului, *Simfonia I* de Enescu, realizată de Mircea Cristescu la pupitrul Orchestrei Filarmonicii cu o autoritate şi o forţă expresivă, care ni se par de bun augur faţă de noua structură — sensibil lărgită şi îmbunătăţită — a primului colectiv simfonic al ţării. Prefaţat de sunetele viguroase ale „Eroicei" enesciene, care a răsunat în condiţii remarcabile de finisare a execuţiei, Festivalul dedicat memoriei celui mai ilustru muzician român s-a anunţat de la început ca o veritabilă sărbătoare a muzicii.

EDGAR ELIAN

Ghennadi Rojdestvenski şi Orchestra Radiotelevizlunii Sovietice

Proporţia în care se amestecă, în arta dirijorală a lui Ghennadi Rojdestvenski, sugerarea imaginistică, senzorială, nenoţională a expresiei cerute, cu disecarea ştiinţifică şi lucru ordonat al tuturor compartimentelor discursului, această mariere foarte personală se face într-un mod greu explicabil. Cu originala sa măiestrie ne-am întîlnit adesea (parcă niciodată nu este suficient, cînd vorbim de un mare, inepuizabil artist, surprinzător de la frază la frază, cu atît mai mult de la lucrare la lucrare), dar niciodată n-am putut înţelege îndeajuns schimbarea arhitectului minuţios al construcţiei muzicale, din repetiţii, cu artistul (sau actorul) care joacă frazele, se foloseşte de mobilitatea feţei şi de poze premeditate pentru sugestia imaginii, însufleţirea eficientă a executanţilor. L-am văzut, datorită unui film de televiziune, cîntărind notă de notă, accent de accent, toate detaliile partiturii (este unul din dirijorii care formează într-adevăr un ansamblu prin ştiinţa lucrului, prin competenţa asamblării detaliilor) şi de fiecare dată în concert ni s-a înfăţişat alt tip de şef de orchestră. Puţini sînt dirijorii care pot să îmbine aceste două proprietăţi care îndeobşte se exclud.

Rojdestvenski îşi foloseşte darurile de actor şi teoretician cu premeditare. Are mereu în faţă o concepţie, o imagine sonoră individualizată perfect a piesei pe care o pregăteşte. De ajuns să ne gîndim că a cîntat, de fiecare dată cînd a venit în Bucureşti, cîte o piesă românească într-un fel me-

https://biblioteca-digitala.ro

morabil totdeauna, în care noutatea considerării piesei era hrănită de încrederea în viziunea proprie. Şi prima simfonie enesciană şi Dansurile lui Theodor Rogalski au fost parcă noi urechilor noastre care le cunoşteau atît de bine. A venit acum rîndul *Uverturii de concert* de Enescu să fie reinterpretată de exigentul muzician. Rojdestvenski a văzut în ea amintirea nostalgică a *Rapsodiilor*, pe care compozitorul, situat la alt etaj al abordării folclorului nu le mai putea reedita. Temele populare au fost scoase în evidenţă cu aplicaţie, fermitatea tinerească a dansurilor din primele opusuri enesciene a lăsat locul unei atmosfere dubitative. Exploziile de elan antrenau nu numai vocea principală, izgonînd în acompaniament pe celelalte, ci creşterile erau distribuite între numeroasele linii simultane. Rojdestvenski nu ne-a înfăţişat însă o uscăciune neo-barocă, ci o diluţie orchestrală a unei muzici meditative, apropiată oarecum de impresionism, iar îmbinarea polifonică, departe de scolastică, era anvizajată atmosferic.

Suita de balet *Anna Karenina* de Rodion Scedrin este o succesiune de imagini scenice conturate. Momentele muzicale îşi au valoarea în potenţarea unor activităţi coregrafice. Raportată la dans (ale cărui cerinţe compozitorul le cunoaşte bine) piesa este eficientă. Stilul imaginistic este romanesc, fiecare situaţie fiind conformă cu pretextul literar şi ducîndu-ne cu gîndul la el, iar relaţiile orchestrale sînt în tradiţia confirmată a lui Rimski-Korsakov, deşi se folosesc cîteva din cele mai noi procedee instrumentale (o percuţie colorată, o textură a corzilor grave, efect de pian preparat, *pizzicato* bartokian, unison, al corzilor cu schimbări individuale şi neregulate de arcuşe). Muzica urmăreşte scenariul cu conştiinciozitate, deseori fructuos, totdeauna atent şi rareori ilustrativ. Dirijorul a vizualizat partitura, alegînd calea care desigur este calea cea mai favorabilă piesei.

Simfonia *Manfred* este cea mai literară dintre simfoniile lui Ceahkovski şi în acest sens convine intim talentului dramaturgic al lui Rojdestvenski. Dacă spuneam la început cît este de surprinzătoare la el rezolvarea inedită a fiecărei fraze, a fiecărui moment, aceasta nu vrea să însemne că dirijorul se pierde în amănunte nesemnificative, ratînd etajarea constructivă necesară. El reuşeşte în cadrul celor patru acte bine individualizate de autor ca subiect, atmosferă şi muzică să găsească măsura îmbinării omogenităţii, idei imaginistice unice, cu relieful spectaculos, cu policromia atentă. Partea întîia şi partea ultimă (în imaginile dantesti ale finalului dirijorul se simte la el acasă, şi ne amintim versiunea memorabilă de acum cîţiva ani a *Simfonici Fantastice* de Berlioz) au cunoscut, îndeosebi, această interacţiune a amănuntului cu construcţia, iar partea a II-a a avut o graţie menţinută cu tact la limita tragicului.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Sovietice, omogenă, în culori vii, crude, cu nuanţe spectaculoase, foarte ordonată, ştiindu-şi perfect, din repetiţii, rolul, l-a lăsat pe şeful de orchestră să-şi desfăşoare aptitudinile de modelator al pastei sonore. Covîrşitor prin suculenţa sonorităţilor, biss-ul, din *Romeo şi Julieta* de Prokofiev, a fost proba unei orchestre care-şi poate conjuga eforturile pentru imaginarea unui tablou muzical pregnant, a unui dirijor-actor, cu toată atenţia concentrată spre transmiterea către ascultător a tabloului sonor.

COSTIN CAZABAN

Recital Yehudi-Hephzibah Menuhin
concert Menuhin—Iosif Conta şi Orchestra Radioteleviziunii

Ultimele concerte ale festivalului au fost marcate de prezenţa lui Yehudi Menuhin.

Este aproape o jumătate de veac de cînd Menuhin -- unul din cei mai mari violonişti ai lumii — răspîndeşte pretutindeni, buna muzică, aşa cum a deprins-o de la celebrul său înaintaş şi învăţător, George Enescu. Afecţiunea şi gratitudinea nesfîrşită pe care i-o poartă acestuia l-au făcut să nu lipsească nici de data aceasta, de la Festivalul care perpetuează memoria ilustrului nostru muzician. Împreună cu remarcabila pianistă Hephzibah, sora sa (ea-însăşi elevă a lui George Enescu), Menuhin a dat mai întîi un recital de sonate. Este captivantă şi pilduitoare ţinuta simplă şi modestia plină de graţie cu care se manifestă aceşti reputaţi interpreţi.

Ceea ce este relevabil în mod deosebit, e stilul perfect în care au fost redate fiecare din lucrările interpretate.

În *Sonata I-a in Sol major* de Brahms cei doi artişti, într-o admirabilă comuniune de gîndire şi simţire ne-au redat pe deplin spiritul uşor melancolic al cunoscutului lied *(Cîntecul ploii)* ce stă la temelia întregii lucrări. Am urmărit acel *Vivace ma non troppo* iniţial desfăşurat în adevăratul tempo mai liniştit pe care l-a avut în vedere compozitorul. Sentimentul de reverie specific brahmsian avea să se accentueze în *Adagio* a cărei melodică romantică a fost valorificată extraordinar de pianistă prin acele arpegii redate cu discreţie şi infinită finete în registrul grav.

https://biblioteca-digitala.ro

Finalul *Allegro* s-a distins prin moderația tempoului, fiind redat cu căldură dar în același timp, cu multă austeritate.

Piesa de rezistență a recitalului a constituit-o *Sonata a III-a, în la minor*, „în caracter popular românesc", de George Enescu. Pe ambii interpreți i-am aflat atît de bine integrați literei și spiritului enescian, încît mărturisim că, deseori, închizînd ochii, am avut impresia netă că interpretul era însuși Enescu, așa cum l-am urmărit de-a lungul anilor, executînd lucrarea, cînd la pian, cînd la vioară. De altfel, cuplul Yehudi-Hephzibah a cîntat totdeauna cu dragoste și cu deplină convingere, *Sonata a III-a* atît de exigentă, de dificilă, încît s-au identificat de mult cu spiritul și cerințele-i de interpretare.

Acești artiști sînt autentici păstrători ai tradiției în ceea ce privește chipul de redare a specificului nostru popular, cu cromatismele-i caracteristice, cu melismatica de influență orientală și acele sferturi și șesimi de ton notate de Enescu cu atîta meticulozitate.

Am reținut însă, dincolo de magistrala execuție, însușirea de către ambii interpreți a particularităților de ordin melodic propriu fie baladei și cîntecului lung românesc, ori doinei ancestrale și care răzbat cu putere atît în prima parte a Sonatei *(Moderato malincorico)* cît și în partea a doua *(Andante sostenuto e misterioso)*. Aici flageoletele de cea mai subtilă factură la vioară și picurările obsedante, în acut, la pian, precum și pasajele în pianissimo executate de ambii interpreți au reușit să creeze o atmosferă de intensă poezie, de vis fermecător. Și nu am putea nicicum trece peste rara intuiție cu care au fost redate apoi ritmurile unor jocuri populare din *Allegro con brio* final, în care umorul și voioșia, exuberanța și energia și-au dat o fericită întîlnire. Entuziasmul generat în rîndurile ascultătorilor a fost enorm și cei doi mari artiști au repetat, cu bunăvoie, părțile extreme ale Sonatei.

Recitalul a fost încheiat cu *Sonata a VII-a, în do minor* de Beethoven. Și aici stilul specific beethovenian ne-a apărut filtrat, nu rareori, prin concepția interpretativă a lui George Enescu, începînd cu chipul oarecum sumbru al expunerii temei inițiale, cînd pianista a participat deosebit de eficient cu acordurile sale grave, dînd impresia unei înfrigurări dramatice. *Adagio* a fost redat de violonist cu un sentiment calm și senin pentru ca *Scherzo*-ului cei doi interpreți să-i imprime o alură realmente glumeață, veselă. În sfîrșit, *Finalul (Allegro)* a fost redat în chip pasionat, cu o intensă trăire emoțională, dar cu acea olimpiană ținută artistică de la care cei doi mari artiști nu s-au abătut niciodată.

Apoi, în Concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii dirijat de Iosif Conta, Yehudi Menuhin a cîntat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven. Interpretarea dată de solist a fost aceea a unui poet cît și a unui muzician călit în focul nenumăratelor sale apariții în această veșnic tînără lucrare. Oricine a avut, o dată mai mult, de învățat de la Menuhin. Ne referim la stilul interpretării : tempii cei mai corecți, mai conformi, seninătatea expresiei și fluența cantilenei *(în Larghetto)*, de asemenea ritmica plină de nerv imprimată *Rondo-ului* final. A fost marea, adevărata artă care ne dispensează de orice alte mărunte comentarii.

Ne împlinim o datorie plăcută în a releva odată cu acestea munca artistică a orchestrei care sub energica și priceputa îndrumare a dirijorului Iosif Conta a realizat un acompaniament discret, extrem de îngrijit, care să ne dea putința de a audia așa cum se cuvenea pe solistul concertului.

A fost prezentată în condiții optime — sonorități delicate, frazarea expresivă, crescendo-uri gradate ireproșabil. — *Uvertura Leonora No. 3 de*

https://biblioteca-digitala.ro

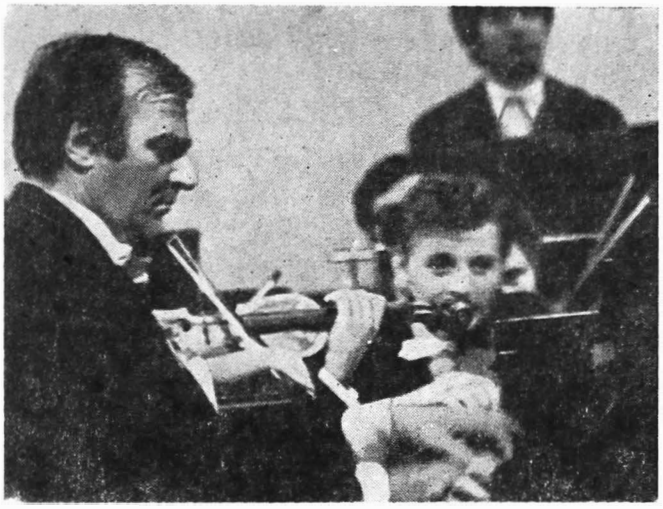
Beethoven, după care, datorită unei nobile dăruiri a tuturor muzicienilor, dirijorul Iosif Conta a înfăţişat la capătul unor strădanii pe care le preţuim mult, *Simfonia a III-a în Do major*, pentru orchestră, orgă, pian şi cor, de George Enescu, această monumentală şi extrem de exigentă lucrare, al cărei bogat conţinut emoţional şi ideatic ne-a impresionat profund. Ne aştepta însă una dintre cele mai plăcute surprize. Violoniştii Yehudi Menuhin şi Ion Voicu au ţinut să omagieze memoria lui George Enescu interpretînd în cele din urmă *Concertul pentru două viori şi orchestră* de Bach, lucrare pe care marele nostru muzician o preţuia în mod deosebit.

În deschiderea concertului maestrul Ion Dumitrescu — Preşedintele Uniunii compozitorilor din R.S. România — a arătat în cuvîntul său vibrant, concis dar cuprinzător, semnificaţia şi izbînda celui de al VI-lea Festival „George Enescu", dînd tuturor participanţilor din nou întîlnire, la viitorul festival „George Enescu-1976."

J. — V. PANDELESCU

Georges Prêtre, Valentin Gheorghiu şi Filarmonica „George Enescu"

Prezenţa dirijorului Georges Prêtre şi a pianistului Valentin Gheorghiu în concertul Filarmonicii George Enescu a însemnat un real eveniment artistic.



Valentin Gheorghiu a cîntat *Concertul pentru pian* de Schumann cu aceaşi afectuoasă, cu aceaşi tandră participare ca şi cum l-ar fi prezentat acum pentru prima oară. El este adevăratul artist care niciodată nu cade în interpretări rutiniere.

Georges Prêtre a infuzat orchestrei dragoste, elan, mai mult decît atît, pasiune pentru această lucrare atît de frecvent cîntată, făcînd ca dialogul cu solistul să se desfăşoare într-un echilibru perfect, poate mai desăvîrşit ca oricînd.

Georges Prêtre este, după părerea noastră, prototipul dirijorului, care trăind cu o mare intensitate muzica, o transmite, aşa cum o simte, atît orchestrei cît şi publicului. De altfel este acelaşi, în manifestările-i exterioare, la concert, precum e şi la repetiţii. Dacă mîna sa dreaptă mînuieşte activ şi cu tact bagheta, cu stînga care are o independenţă desăvîrşită, modulează discursul muzical ca un neîntrecut plastician. El mimează totul ; uneori dă impresia că şi cîntă, iar fraza muzicală este descrisă gestic cu o neîntreruptă elocinţă. Nuanţele dinamice, crescendo-urile puternice ca şi potolirile subtile, stau toate în mîna şi degetele sale — ele înseşi independente. Dirijorul este secondat cu dragoste, ascultat, simpatizat.

L-am urmărit apoi pe acest indiscutabil mare şef de orchestră, în *Simfonia I-a* de Mahler.

În prima parte a simfoniei a redat cu o deosebită forţă sugestivă gîndirea atît de complexă, de variată a lui Mahler, iar acel sentiment al dragostei pentru natură s-a revărsat cu plenitudine. A fost redată cu pregnanţă ritmică partea a doua, cu mişcarea-i caracteristică de *laendler*. Dar punctul de culminaţie emoţională a fost atins în mişcarea treia unde popularei melodii *Frère Jacques* i-a imprimat o notă ponderată şi solemnă pentru ca perioadei a doua a acesteia să-i infuzeze, dimpotrivă, picanterie.

Schimbările de tempo, în genere, au fost realizate de dirijor, cu mult gust, iar *Finalul* redat pe alocuri furtunos, uneori dramatic. Georges Prêtre s-a dovedit, o dată mai mult dirijorul de mare competenţă şi autoritate care reuşeşte să cucerească atît orchestra cît şi publicul pînă la entuziasm.

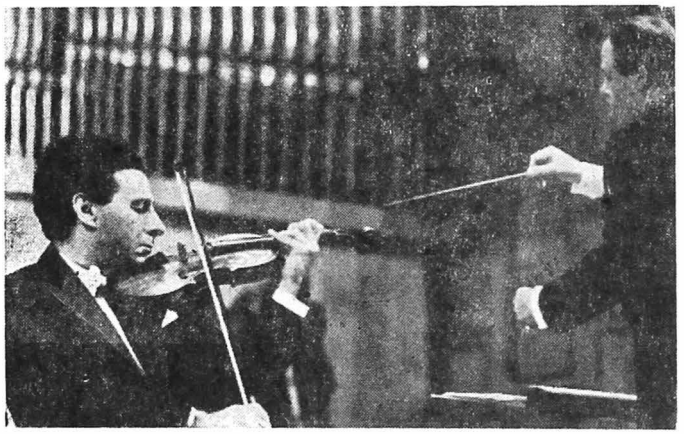
Să arătăm cu acestea că rareori orchestra Filarmonicii a sunat atît de unitar, de plin. de îngrijit. A fost o seară de mare succes.

J. — V. P.

https://biblioteca-digitala.ro

Samo Hubad — Ion Voicu

Cunoscut publicului nostru din vizitele sale anterioare, dirijorul iugoslav Samo Hubad a apărut la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii române ca un artist în plină maturitate, dispunînd de o evidentă capacitate de a înfăţişa arhitectonica lucrărilor interpretate cu o deplină claritate şi precizie. Dacă, pentru început, *Rapsodia nr. 2 în Re major* de George Enescu i-a prilejuit sublinierea sugestivă a rezonanţelor de baladă, proprii lucrării (dar cu un neaşteptat de rapid solo de violă în final, în tempo dubul !), *Simfonia nr. 4 în mi minor* de Brahms a constituit demonstraţia pe deplin concludentă a remarcabilelor sale însuşiri dirijorale. Sub bagheta lui, muzica lui Brahms a răsunat în ambianţa ei specifică, accentele judicios dozate au avut „greutatea" exactă, frazele au avut suplete, mobilitate, fiind totodată solid ancorate de pilonii ritmici ai lucrării. În ansamblu, Simfonia a fost redată în spiritul autumnal şi meditativ al ultimelor cicluri pianistice brahmsiene, punctul culminant fiind atins în majestuoasa *Passacaglia* finală, în care Samo Hu-



bad a conceput în aşa fel elanul ritmic şi robusteţea sculpturală în tratarea discursului simfonic, încît caracterul complex al acestui impozant edificiu sonor a fost pe deplin pus în valoare.

Aceleaşi preocupări pentru precizia desfăşurării frazelor muzicale au caracterizat şi acompaniamentul orchestral asigurat în *Concertul de vioară nr. 1 în Re major* de Paganini, în care Ion Voicu pare să realizeze una din cele mai izbutite creaţii interpretative ale întregului său repertoriu concertant. Modul în care ştie să subordoneze tehnica sa de înaltă virtuozitate stilului paganinian de mare lejeritate a desenului melodic, obţinînd adevărate jerbe de focuri de artificii, îl recomandă ca pe un interpret exemplar al acestui Concert, care îi asigură întotdeauna un spontan şi bine meritat succes de public

Recital Leonid Kogan

În ziua următoare concertului de deschidere, Leonid Kogan a susţinut un recital, care ne-a întărit convingerile formate în seara precedentă. De la prima lucrare a programului, *Sonatina nr. 3 în sol minor op. 137* de Schubert, violonistul oaspete ne-a cucerit prin modul în care a ştiut să îmbine energia virilă cu graţia specific vieneză din *Allegro*-ul iniţial. Seninătatea Andantelui, ritmul dansant al *Menuetului* şi din nou vigoarea *Allegro*-ului final ne-au dezvăluit un Kogan stăpîn pe un stil direct, plin de franchete, de sobrietate, dar şi de delicatete poetică. Graţie lui, muzica lui Schubert a evoluat în „decorul" ei natural, evocînd deopotrivă intimitatea, dar şi „aerul liber" al naturii.

Odată cu *Sonata nr. 9 în La major op. 47 (Kreutzer)* de Beethoven, simplitatea şi naturaleţea violonistului sînt puse în slujba unui text muzical de o mare bogăţie a substanţei, căruia îl evidenţiază valenţele dramatice, refuzînd orice alunecare pe panta efuziunilor sentimentale sau a exceselor temperamentale. În mişcarea a doua *(Andante con va-*

riazioni), fiecare variaţiune sună ca o bijuterie sonoră, iar în *Final (Presto)* învolburarea beethoveniană nu-l determină nici o clipă la o paradă a virtuozităţii tehnice.

Cît despre *Sonata nr. 2 în La major op. 100* de Brahms, interpretarea a apărut dominată de poezie — o poezie fără afectare, fără manierisme, fără artificii —, realizată într-un stil totodată liber şi controlat, foarte destins, dar de un autentic lirism în *Andante tranquillo* şi de o mare tandreţe în Allegretto *grazioso* final.

A urmat, prin contrast, o adevărată demonstraţie a unor nebănuite însuşiri de ardoare temperamentală în *Scherzo* şi *Patru dansuri ungare* de Brahms. Aici, Kogan se dezlănţuie în ritmuri focoase, dar nu depăşeşte niciodată limitele unui gust artistic impecabil, care-l călăuzeşte — aidoma unei busole — în întreaga sa activitate concertistică.

La pian, fiica artistului — Nina Kogan — impresionează printr-o muzicalitate ireproşabilă, deopotrivă în pasajele de mare efuziune lirică şi în acelea străbătute de energie sau de dramatism. Familiarizarea din fragedă copilărie cu lumea înaltelor idealuri artistice a creat la tînăra pianistă premisele realizării — alături de părintele ei — a unui cuplu de o ideală omogenitate.

E. E.

https://biblioteca-digitala.ro

Philippe Entremont şi Filarmonica „Moldova" dirijată de Ion Baciu

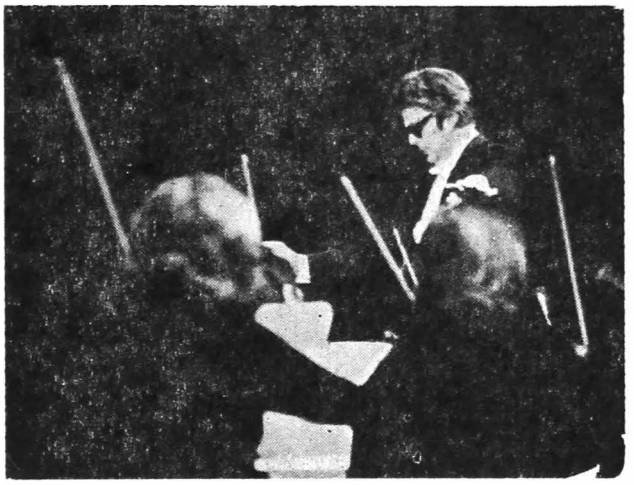
Printre interpreţii de prestigiu internaţional, oaspeţi ai Festivalului „George Enescu", l-am aflat şi pe pianistul Philippe Entremont. El cumulează o seamă de distincţii, dintre care „Marele premiu al Concursului Marguerite Long-Jacques Thibaud" cu care a fost distins în 1953, a reprezentat, fără îndoială, consacrarea sa.

L-am urmărit mai întîi în recital a cărui dominantă a constituit-o, în primul rînd, varietatea programului.

Partita nr. 1 în Si bemol major de Bach a fost trecută, exceptînd *Sarabanda,* foarte alert, cursiv şi animat. Dar noi, ascultătorii — evident şi pianistul — am fost handicapaţi totuşi de celebra interpretare profund simţită şi gîndită a lui Dinu Lipatti, a cărei înregistrare va constitui totdeauna interpretarea de referinţă.

Sonata în Mi bemol major (K.V. 282) de Mozart a fost redată cu acel elan romantic care se potrivea bine cu conţinutul lucrării. Modulaţiile expresive din primul *menuet,* graţia celui de al doilea şi alura bine ritmată a *Allegro*-ului final ne-au format convingerea că avem de-a face, în primul rînd, cu un virtuoz al desfăşurărilor pianistice lejere şi fluente, de mare celeritate. Apoi grav şi apăsător în introducerea din *Sonata în si bemol minor* (op. 35) de Chopin, Philippe Entremont nu ne-a lăsat să credem că a ţinut prea mult la o exemplară precizie a execuţiei în *Scherzo,* pentru a-şi lua însă revanşa în *Marşul funebru* pe care l-a prezentat cu întreg complexul său de răscolitoare durere.

Impresia certă a unei largi palete interpretative ne-a învederat-o în *Preludiile* de Debussy, unde ne-a arătat că dispune de acel tuşeu impresionist specific care prezidează la o bună execuţie. Am fi dorit totuşi, în mod deosebit, să percepem acele efluvii de subtilă poezie a *Dansatoarelor din Delphi* şi, fără joc de cuvinte, să fi fost cufundaţi în inefabila atmosferă a *Catedralei scufundate*, pe care, mărturisim că nu am simţit-o prezentă în execuţia pianistului. În



sfîrşit, într-un suflet, a desfăşurat, apoi, pentru încheiere, *Sonata a 2-a în re minor* de Prokofiev. Exceptînd *Andantele,* cu evocatoarele-i rezonanţe de cîntec rus, toate mişcările *Allegro* au apărut redate cu vivacitate, într-o neostoită grabă.

Impresia generală este că Philippe Entremont tablează îndeosebi pe tehnicitatea pianistică pe care o cultivă de preferinţă, lăsînd, pentru mai tîrziu, desigur, să descindă cît mai în adîncimea interpretării, să cultive fondul intim de emoţii, de gîndire, din muzica prezentată.

Pe aceeaşi linie de tur de forţă pianistică s-a situat şi *Concertul pentru mîna stîngă* de Ravel, în care interpretul nu a apărut de loc jenat de nefolosirea dextrei. Şi aici, cascade întregi de note şi pasaje tumultuoase au făcut ca solistul să se simtă la largul său deşi nu a făcut o mare desfăşurare de energie. Unele accente mai emoţionale aveam să deslusim totuşi în partea mediană, *Adagio,* a *Concertului în sol major* de acelaşi compozitor, cu toate că atu-ul major i l-a oferit *Presto* final.

În ambele concerte raveliene, Phillippe Entremont a fost susţinut de Filarmonica ieşeană „Moldova", sub conducerea dirijorului Ion Baciu. Tînăr muzician de talent, dispunînd de o tehnică sobră şi eficientă, Ion Baciu a ştiut să ţină cumpăna convenabilă între solist şi orchestră, cu arătarea că a dat prioritate, cu eleganţă, primului.

Filarmonica „Moldova" este o formaţie de nădejde, în măsură să răspundă unor exigenţe cît mai diverse de execuţie şi interpretare. Ne-a făcut să vibrăm la frumuseţea *Concertului pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduţa, atît de românesc ca melodică şi de nobil în arhitectura sa simplă şi uşor sesizabilă, rezervîndu-ne pentru încheierea programului, o scînteietoare interpretare a poemului *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss cînd Ion Baciu ne-a amintit pe alocuri de stilul minunat al maestrului George Georgescu, deţinut de la venerabilul său prieten care nu era altul decît însuşi autorul poemului.

J. — V. P.

https://biblioteca-digitala.ro

„Madrigaliştii din Praga"

„Madrigaliştii din Praga" constituie un ansamblu de o indiscutabilă originalitate sub dublul aspect al componenţei şi al repertoriului. Cei 16 membri care-l alcătuiesc se compun din 8 soliști vocali, capabili să mînuiască, la nevoie, o seamă de instrumente (mai ales de percuţie) şi din 8 soliști instrumentişti, care stăpînesc, fiecare, 3—4 instrumente diferite, pe lîngă faptul că pot colabora, la nevoie, la diverse ansambluri vocale. Dirijaţi de Miroslav Venhoda, care a întemeiat formaţia încă din anul 1956 şi o conduce de atunci cu o competenţă întru totul remarcabilă, „Madrigaliştii din Praga" cultivă cu egală autoritate muzica veche şi muzica contemporană, prezentînd în concerte sau în înregistrări pentru discuri un repertoriu de adevărate raritaţi, cărora le asigură o interpretare mustind de viaţă şi de bucuria de a face muzică.

Semnificativă pentru marea diversitate de posibilităţi a ansamblului a apărut includerea în program a unei selecţiuni de 9 cîntece din cea de-a opta *Carte de madrigale* de Claudio Monteverdi, scrisă în 1638, cînd compozitorului septuagenar îi mai erau rezervaţi 5 ani de viaţă. Această ultimă etapă creatoare va fi, de altfel, revelatoare pentru uimitoarea putere de asimilare şi de invenţie a lui Monteverdi, deoarece îi va prilejui realizarea capodoperelor sale necontestate din domeniul operei *(Întoarcerea lui Ulise şi Încoronarea Poppeei)*, alături de cea de-a opta *Carte de madrigale*, pe care o intitulează *Canti Guerrieri e amorosi* (cîntece de război şi de dragoste). Conştient de degenerarea genului madrigalesc din cauza excesele de cromatisme, Monteverdi caută să desţelenească drumul unor noi mijloace de expresie, înţelegînd că madrigalul nu va putea rezista în faţa cantatei profane, monodice, bazată pe un acompaniament instrumental, care se afirma cu putere încă de la începutul secolului al XVII-lea. Prologul ciclului *(Altri canti d'amor)* — pe care „Madrigaliştii din Praga" nu l-au inclus din păcate în selecţia lor — este o adevărată declaraţie de principii prin contrastul pe care-l creează între prima strofă (suavă, senzuală, parodiind propriul său stil anterior) şi strofa a doua (explozivă, plină de vigoare şi de forţă novatoare). Cea de-a 8-a *Carte de madrigale* cuprinde, de altfel, o adevărată succesiune de capodopere ale genului, care dovedesc neistovita curiozitate intelectuală a lui Monteverdi şi prodigioasa facultate de reînoire a geniului său. *Or che'l ciel e la terra* (pe 6 voci, cu 2 viori) este o nocturnă misterioasă, de mare profunzime a expresiei, în timp ce *Gira il nemico insidioso* ilustrează poate în modul cel mai elocvent spiritul acestor madrigale, fremătînd de viaţă intensă, cu un final de o ardoare extraordinară. În general, fiecare piesă a ciclului aduce o altă atmosferă şi — drept urmare — o altă distribuţie a forţelor interpretative. Vocile sînt în perpetuă mişcare, uneori se înalţă un solo de soprană, alteori un solo de bas, uneori se adaugă 2 viori şi un violoncel, alteori un flaut, dar întotdeauna acompaniamentul instrumental face corp comun cu polifonia vocală. Toată această muzică este redată de oaspeţii praghezi într-o manieră atît de firească, de „familiară", cu o valorificare atît de pregnantă a textului, încît avem iluzia de a asculta un compozitor al zilelor noastre. Cele trei secole şi jumătate care ne despart de data scrierii acestor cîntece dispar ca prin farmec.

De aici şi pînă la muzica scrisă de compozitorul ceh contemporan Petr Eben, saltul în timp pare inexistent, mai ales că Eben îşi propune să sugereze în *Praghensia* atmosfera unui oraş medieval, în care se fac „ghiulele de foc", se toarnă clopote şi se caută „piatra înţelepţilor". Mijloacele folosite sînt adaptate în mod evident la diversitatea de posibilităţi a celor 16 „Madrigaliştii" ; fiecare solist vocal mînuieşte cîte un instrument de percuţie, în timp ce soliştii instrumentişti folosesc alternativ diverse tipuri de „blockflöte" şi „krummhorn", lăuta, psalterium, ţambalul şi diferite tobe sau tuburi de clopote. Muzica are un cert farmec evocator şi o notă de originalitate, chiar dacă maniera aminteşte pe alocuri de aceea a lui Orff. Scurta piesă corală *Evocări* ni-l arată pe Eben preocupat de cultivarea unui alt stil, legat mai degrabă de polifonia clasică vocală. În toate aceste lucrări, ca şi în piesele de „bis" (cîntece populare slovace, culese şi armonizate de Bartók), colectivul praghez cucereşte prin prospeţimea interpretării, prin varietatea mijloacelor puse în acţiune, dar şi prin cîteva voci de excepţie (soprana Jitka Cechova, basul Vratislav Vinicky), care se relevă uneori în pasaje solistice, pentru a reintra alteori, disciplinate, în anonimatul ansamblului.

E. E.

„Collegium Aureum"

Faţă de celelalte ansambluri similare germane — ansambluri care ne-au vizitat în ultima vreme — formaţia camerală de muzică barocă „Collegium aureum" posedă un anume specific ; iar acesta rezidă, cu siguranţă, nu numai în utilizarea unor instrumente vechi, a sonorităţilor cu o anume savoare de epocă. Nu ! Cred că specificul acestui prestigios ansamblu constă în aceea că membrii săi au găsit nu numai drumul sigur către litera muzicii interpretate, dar mai ales către spiritul ei. Cum este firesc, aspectul stilistic este impecabil realizat, planurile sonore sînt logic detaşate unul faţă de celălalt, astfel că ţesătura muzicală apare clară şi aerisită. Şi totuşi scrupulozitatea împlinirii stilistice nu constituie aci un scop în sine ; pe deasupra acesteia se poate observa o sensibilizare, o căldură a frazării pe care o remarcăm atît în dansurile primei *Suite, în Do major* de J.S. Bach cît şi în execuţia *Simfoniei concertante, în La major*, pentru vioară, violă, violoncel şi orchestră de Karl Stamitz.

În special în această din urmă lucrare — recent descoperită de muzicienii germani — utilizarea unei viori acute, cu coarde confecţionate din mate, vioară, dispunînd de un sunet mai pătrunzător, a permis

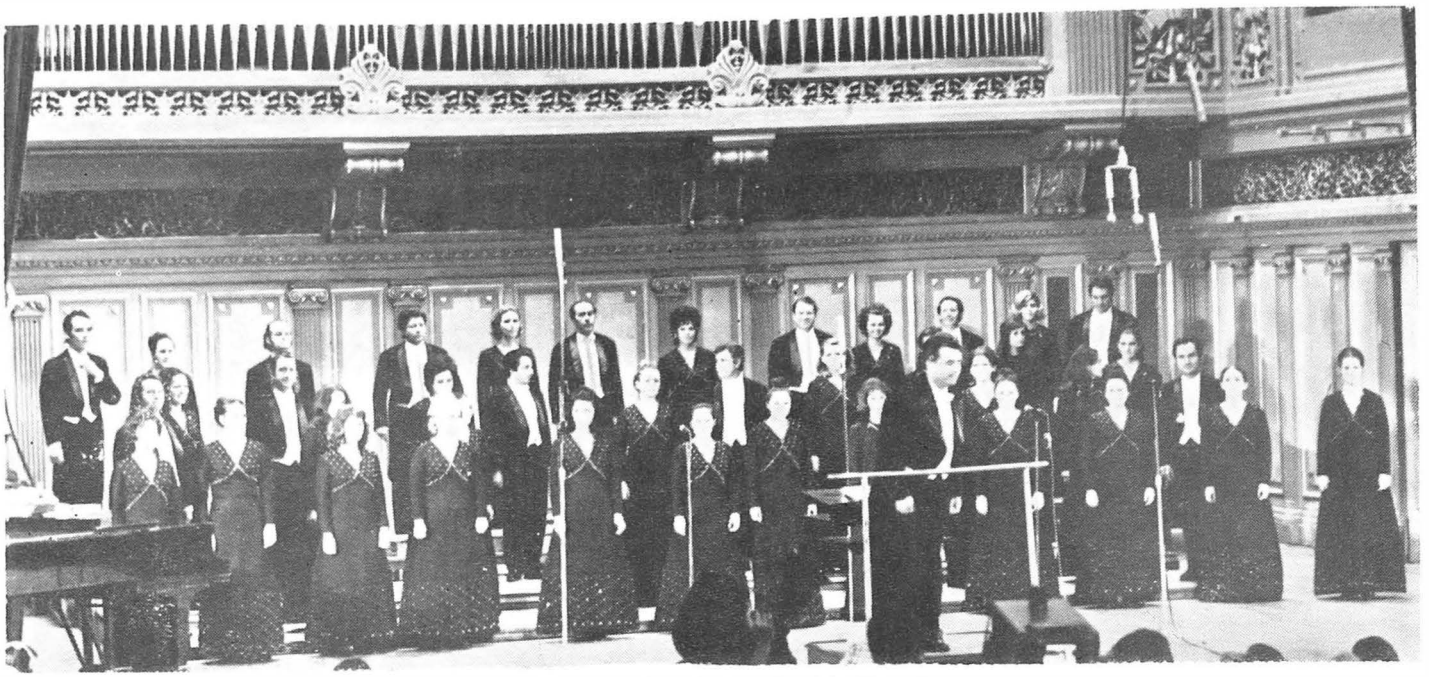
https://biblioteca-digitala.ro

Ghennadi Rojdestvenski și Orchestra Radioteleviziunii Sovietice

„Collegium Aureum"

„Soliștii din Sofia"

https://biblioteca-digitala.ro



Marin Constantin și Corul „Madrigal"

Ion Voicu și Orchestra de cameră „București"

Ion Baciu și Filarmonica „Moldova"

https://biblioteca-digitala.ro

restituirea, în bună parte, a unei imagini sonore, în adevăr autentice, provenind din perioada de început a clasicismului muzical.

Momentul de maxim interes artistic al programului l-a constituit însă execuţia *Simfoniei în Si major* de Mozart ; maleabilitatea frazării a fost etalată aici cu strălucire şi farmec ; lucrarea lui Mozart a apărut, în această interpretare, nu numai exuberantă, galantă, dar — în egală măsură — robustă, ferm construită (mă refer mai ales la părţile a III-a, *Menuet* şi la ultima parte, *Finale Allegro assai).* Important, în această ultimă interpretare, a fost faptul că — în afara oricăror idei preconcepute referitoare la reconstituirea sonorităţilor originale, a stilului — discursul muzical a fost viabil, firesc. Căldura expresiei se degajă, astfel, în mod semnificativ, nu din sonoritatea instrumentelor cu coarde şi arcuş ci din frazarea acestora, din declamarea foarte naturală a textului căreia i se adaugă — de loc ostentativ — timbrul unor instrumente de suflat vechi, sau copii ale acestora (corni fără ventil, fagot, flaut etc. degajînd o sonoritate dulce, camerală, specifică). Personal consider că interpretările formaţiei „Collegium aureum" pot constitui exemple viabile în ceea ce priveşte actualizarea unei epoci de muzică, atît în spiritul cît şi în litera ei.

DUMITRU AVAKIAN

Interviu

Convorbirea noastră se înfiripă în compania a trei membri ai orchestrei „Collegium Aureum" : Rudolf Ruby, iniţiator al formaţiei şi conducătorul ei în cadrul casei de discuri „Harmonia mundi" din R.F. Germania, Franz Josef Maier, concert-maestrul ansamblului, profesor de vioară la Academia de muzică din Köln, şi Van Asperen, profesor de clavecin la Conservatorul din Haga.

Prima noastră întrebare se referă la raţiunea constituirii unei orchestre alcătuite din instrumentişti care-şi duc activitatea curentă în diferite oraşe din R.F.G., Austria şi Olanda.

R. RUBY : Intenţia noastră a fost să constituim o orchestră capabilă să realizeze înregistrări de muzică barocă pentru discuri, păstrînd imaginea sonoră a epocii. Negăsind în acelaşi oraş muzicieni care să stăpînească, la nivelul cerinţelor noastre, toate instrumentele vechi necesare imprimării — unele originale, achiziţionate de noi, altele reconstituite după modele din muzee — i-am recrutat de acolo de unde i-am găsit, indiferent dacă a fost necesar să apelăm la instrumentişti din alte oraşe sau chiar din alte ţări. În total, avem profesori de la 6 universităţi, alături de deţinători ai primelor pupitre de la diferite orchestre mari simfonice sau de operă. Toţi aceştia se întrunesc, după un program precis, dinainte stabilit, în studioul de imprimare, eliberîndu-se pe o scurtă perioadă de la locul lor de activitate obişnuit. După terminarea imprimării, se întorc cu toţii în oraşele lor de reşedinţă. Acelaşi lucru este valabil şi pentru turneele pe care am început să le întreprindem în diferite ţări, după ce discul ne-a creat o popularitate care ne-a obligat să apărem şi în sălile de concerte.

E. E. : Care este sursa de procurare a partiturilor muzicale folosite pentru înregistrări şi concerte ?

F. J. MAIER : În acest scop pornim de la cercetări muzicologice, apelînd uneori chiar la manuscrise din muzee, după care realizăm copii. Odată copiat, materialul rămîne proprietatea ansamblului, servind pentru înregistrări şi apoi pentru diferite turnee de concerte. Cu asemenea lucrări readuse în circulaţie, ne-am prezentat de pildă la Festivalurile de la Aix-en Provence, de la catedrala Canterbury din comitatul englez Kent sau la Festivalul Flandrei din Belgia...

E. E. ... iar în prezent la Festivalul „George Enescu" din Bucureşti ...

F. J. MAIER : ... da, într-adevăr, festival care prilejuieşte de altfel prima noastră deplasare într-o ţară din răsăritul Europei.

E. E. : Cum apreciaţi reacţia publicului din România faţă de concertele Dv. ? Cum v-aţi simţit în ţara noastră ?

R. RUBY : Primul nostru contact cu publicul românesc a avut loc la Braşov, unde am găsit un public informat, care ne-a înţeles pe deplin. Apoi, la Bucureşti, în sala Ateneului, impresia aceasta ni s-a întărit, am constatat reacţia promptă a auditorilor şi am fost impresionaţi de excelenta acustică a sălii, în care instrumentiştii noştri au cîntat cu multă plăcere.

E. E. : Cu ce alte amintiri plecaţi din Romînia ?

VAN ASPEREN : Aş vrea să mă refer la o foarte interesantă descoperire făcută cu prilejul acestui turneu. Încă la Braşov fiind, mi s-a vorbit de un clavecin deosebit de valoros, existent în muzeul Peleş. În mod firesc, curiozitatea profesională m-a îndemnat să mă opresc — pe drumul de întoarcere spre Bucureşti — la Sinaia, pentru a cerceta instrumentul. Mulţumită amabilităţii gazdelor, am putut să-l examinez în voie. Este într-adevăr un instrument de mare valoare, construit în anul 1621 de flamandul Andreas Rückers din Anvers şi mărit ulterior, în secolul al 18-lea, în Franţa ; cu această ocazie i s-au adăugat o serie de picturi exterioare de un incontestabil interes artistic. După părerea mea, clavecinul de la Peleş poate fi repus în funcţiune cu minime lucrări de recondiţionare, printre care — evident — şi un acordaj. Dacă acesta nu se poate realiza la înălţimea actuală a diapazonului, există posibilitatea de a se recurge la soluţia acordării cu o terţă mai jos, folosită adeseori în practica recondiţionării unor clavecine vechi. În ce mă priveşte, aştept cu multă nerăbdare fotografiile instrumentului, care mi s-au promis din partea ocnducerii muzeului, pentru a face cunoscut acest clavecin în cercurile internaţionale de specialitate.

„Soliştii din Sofia"

Constituit în 1962 sub conducerea dirijorului Vasil Kazandjiev, grupul de instrumentişti bulgari care se intitulează „Soliştii din Sofia" a parcurs o carieră

https://biblioteca-digitala.ro

internațională marcată de răsunătoare succese, ale cărei etape coincid cu prezența la festivaluri de marc prestigiu din Anglia, Franța, Spania, Iugoslavia, Polonia, R. F. Germania, R. D .Germană etc. Acestora li se adaugă acum Festivalul „George Enescu", la care orchestra de cameră din Sofia a produs o excelentă impresie, cucerind publicul prin cizelarea fiecărui detaliu de execuție, prin omogenitatea impecabilă a grupelor de instrumente (numai coarde), prin virtuozitatea individuală și colectivă a celor 13 soliști, reuniți în cadrul ansamblului, dar mai ales prin marea atenție acordată nuanțelor dinamice, de o varietate uneori infinitezimală și de o deplină acurateță a execuției. De la pupitru, Vasil Kazandjiev modelează sonoritățile, cu grija pedantă pentru fiecare amănunt, folosind o gestică sugestivă, deși pe alocuri exagerată față de „evenimentele" muzicale din orchestră.

Programul a cuprins lucrări savuroase, pline de vervă și de eleganță, surizătoare și grațioase, începînd cu *Concerto grosso nr. 6 („Pasărea")* de Rameau, continuînd cu *Divertismentul în La major* de Haydn și terminînd cu *Sonata în Sol major* de Rossini, cărora li s-au adăugat — ca „bis-uri" — o *Uvertură* a compozitorului preclasic austriac (de origine franceză) Georg Muffat, reprezentativ pentru epoca barocului tîrziu, și celebra *Badinerie* de Corelli (ultimul „bis", *Valsul din Serenada pentru coarde* de Ceaikovski, aducînd în final o notă aparte, întrucîtva surprinzătoare față de unitatea de atmosferă din restul programului). Într-o oarecare măsură au distonat în contextul concertului și *Viziunile fugitive* de Prokofiev, care ar trebui lăsate în forma lor originală, pentru pian, orice transcriere pentru orchestră riscînd — cum s-a și întîmplat în cazul de față — să denatureze intențiile compozitorului. În ansamblu, „Soliștii din Sofia" s-au impus atenției generale a publicului Festivalului „George Enescu", demonstrînd o dată mai mult seriozitatea cu care se organizează și se desfășoară viața muzicală în republica vecină și prietenă.

E. E.

Cvartetul de coarde „Tokio"

Se poate, cred, afirma cu deplin temei că ceea ce au oferit muzicanții niponi la Ateneul Român, în zilele recentei ediții a Festivalului „George Enescu" echivalează, ca semnificație și valoare artistică, cu marile și importantele evoluții solistice ale virtuozilor consacrați pe care publicul bucureștean a avut prilejul să-i urmărească de-a lungul anilor.

Este greu de spus care este originea acestui copleșitor sentiment de uimire pe care-l determină arta acestor tineri, foarte tineri interpreți a căror vîrstă medie nu depășește 30 de ani. Căci pe deasupra aspectului impecabil al execuției, pe deasupra omogenizării sonore perfecte, a științei solide a stilului, se poate distinge în arta artiștilor oaspeți un veritabil cult al muncii în ansamblu, o uimitoare fervoare în exercitarea acesteia, o fervoare ce depășește pasiunea firească a artistului onest, angajat în exercitarea actului său interpretativ. Iar dacă, de obicei, tenacitatea — în drum spre autoedificare artistică — este un atribut al muncii solistului virtuoz, aici ea devine o componentă definitorie a acestei prezențe muzicale eminente care este Cvartetul de coarde „Tokio".

La fel de uimitoare și aparent paradoxală rămîne și apropierea — atît de eficace, de autentică — față de spiritul muzicii europene clasice, romantice și contemporane. În plus, interpretînd cunoscutul *Cvartet op. 76 nr. 1, în Sol major*, de Haydn, muzicienii niponi își permit să interpreteze în mod logic datele stilistice fără a trăda conținutul muzicii, ci, din contră, venind în întîmpinarea acestuia ; căci scrupulozitatea în interpretare nu reprezintă — în cazul de față — scrupulozitatea în aplicarea unor idei preconcepute referitoare la stil și epocă. Haydn a retrăit, astfel, nu atît prin eleganța formală a stilului ci prin robustețea sa structurală, în vreme ce *Cvartetul în la minor, op. 29, nr. 13* de Fr. Schubert a fost imaginat cu o grație firesc etalată pe planul melodic într-o deplină concordanță cu logica înlănțuirilor armonice. În adevăr, frumusețea melodică a frazei a fost etalată și pusă în valoare cu întregul arsenal de nuanțe dinamice, de subtilități timbrale firesc deduse din structura armonică. Și, neîndoielnic, se poate afirma că gîndirea muzicală artistică a interpreților oaspeți are un caracter global, angajînd toate componentele, toate planurile operei abordate.

Am înțeles mai bine acest aspect al muncii lor ascultînd interpretarea *Primului cvartet* de Bela Bartok, momentul de maximum interes al programului. Densitatea emoțională, culminațiile dramatice ample, crescute din interior desemnau aici — într-o unică respirație — acest inegalabil sentiment al ansamblului căruia i se adaugă supleța gîndirii polifonice consecvent împlinite într-o operă de inestimabilă dificultate muzicală și tehnică.

D. A.

Orchestra de cameră „București" Corul „Madrigal"

Prezența în Festivalul „George Enescu" a orchestrei de cameră „București" a fost notabilă. Mai întîi ca fapt de viață muzicală, pentru că ducem lipsă de formații de muzică de cameră extinse care să poată, la un moment dat, să ne reprezinte cu cinste la o întîlnire internațională. În al doilea rînd, s-a creat o ocazie în plus de a urmări direct progresul unei formații ce nu-și numără încă stagiunile parcurse decît în cifre relativ mici. Selecție a celor mai buni muzicieni de orchestră din Capitală, ansamblul urcă încă o trepată cu fiecare apariție, probă a dobîndirii unui consens conceptual și de inspirație, a lărgirii disponibilităților colective. Desigur, și prezența dirijorală a violonistului Ion Voicu este

https://biblioteca-digitala.ro

importantă. În orice caz, de la primele sunete observăm convergența timbrală mai exploatată, sincronizarea ritmică nu numai impusă, dar consimțită cu entuziasm.

Apelînd în deschiderea serii la mai vechi sau mai noi laureați ai Concursului „Enescu", care altfel n-ar fi fost antrenați la festivitățile muzicale în această calitate a lor, reuniți în interpretarea *Concertului pentru patru viori* de Vivaldi, orchestra și-a dat încă o contribuție de interes. Soliștii, susținuți cu tragere de inimă de ansamblu, ne-au prezentat un Vivaldi înclinînd spre peisagistica flamandă a vremii. În culori tari, în tonuri savuroase. O suculență a firilor iubitoare de natură se observa în muzica astfel tratată a preclasicului italian. Nuanțele tot ca și petele de culoare de Breughel, aveau siguranță și concretețe, erau ferm decupate. Vocile principale particularizau stereofonia partiturii, cu timbre proprii, nedizolvate.

Intermezzo-ul de Enescu, un opus nu major dar simptomatic, a avut intuită structura corespunzătoare — fragment, de legătură — vizibilă în tranzitivitatea materialului în nota sa epică. Supletea și lipsa de ostentație sînt, credem, pretențiile pe care le ridică partitura și au fost rezolvate în tonul cuvenit.

Melodie infinită de Theodor Grigoriu am mai ascultat-o în interpretarea formației. Față de anterioara versiune am simțit o familiarizare mai mare cu textul, o parcurgere intimă a lui ce dădea relief amănuntului și unea coerent într-o singură nuanță toată piesa. Lucrarea, în descendență enesciană, are o intervalică echilibrată, ferită de excese, compensatorie, revendicîndu-se de la titlu. Gustul înlănțuirilor armonice și melodice induce în eroare perceperea scurgerii timpului și opera pare într-adevăr un fragment dintr-o perpetuă, poate hieratică, realitate sonoră.

Simfonia de Haydn cu care orchestra și-a încheiat evoluția a dat poate și mai bine imaginea avansului făcut în direcția plasării detaliului expresiv, a speculării surprizelor partiturii.

Reîntîlnirea, în a doua parte a concertului, cu încercatul „Madrigal" a fost prilejul unei rare satisfacții artistice. Mai mult ca altădată, transmiterea imaginilor a fost vie, momentele de atmosferă create cu subtilă artă, senzația limitelor tehnicii vocale umane înlăturată. Știința de a exploata armoniile textului muzical, de a-l plia pe flexibilitatea ansamblului, nu sînt ocazii ca formația să se folosească de partitură pentru a-și etala artificial disponibilitățile ci toate meritele sînt acordate intențiilor componistice, descifrate cu uimitoare intuiție de dirijorul Marin Constantin.

O sonoritate mai concretă, suplă dar pozitivă, a avut prima piesă a programului, o nouă premieră din Enescu. Lucrarea mai poartă încă unele tradiții germanice a scriiturii corale, peste care se suprapune gîndirea de origine preclasică, cu fraze scurte, individualizate ca expresie. „Madrigalul" a făcut din fiecare propoziție melodică o imagine de mare comunicativitate, în timp ce în primul dintre cele trei madrigale renascentiste — *(Plancon)* — s-a realizat o singură sonoritate de ansamblu, aerisită, imaterială, vocile și-au schimbat incredibil timbrul. Și din nou s-a modificat apoi imaginea, pentru *Lasciate mi morire* de Monteverdi. Corul, atît de suplu de regulă, s-a conformat unor crescendo-uri mecanice, implacabile, gradate cu un simț care-ți taie răsuflarea. Armoniile, culorile, ciocnirile disonantice, au fost dilatate și lucrate cu o migală foarte modernă, cucerită în urma interpretării atîtor partituri contemporane, piesa a fost o întreagă alchimie de timbre, încărcate în sens. Acest madrigal este poate vîrful interpretativ al serii. Pastorala engleză ce i-a urmat (Weelkes) era un model de degajare, de grație galantă, prevestind rococo-ul.

Lucrările românești, plasate la mijlocul programului, ne-au readus în amintire toată importanta activitate de interpretare, și nu oricum, a pieselor autohtone. *Din lumea copiilor* de Liviu Glodeanu, unică primă audiție românească a Festivalului, este un colaj de strigături, pe un text de deosebit farmec și cu o muzică simplă și captivantă. Inventivitatea, în cadrul unei zone de expresie menținută autoritar asemenea cu ea însăși, este antrenantă, dar discretă și ingenuă.

Față de trecutele interpretări, *Obîrșiile* lui Mihai Moldovan s-au instrumentalizat parcă și mai mult, atingînd zonele miraculosului. Nu voci, ci instrumente de o acuratețe acustică exemplară, parcă aparate de emis sunete, asamblează Marin Constantin aici, făcînd din albeața timbrelor o altă comoară în zestrea nesecată de sonorități a corului. În piesă, spectaculoasă, de verificată priză la public, găsim, la stadii diferite de calcinare, amintiri melodice celulare, ticuri sonore de care sînt condiționate instrumentele rudimentare ale folclorului, asamblate virtuos, potrivit unor curbe desenate precis.

La sfîrșit, o primă audiție din muzica universală a timpului prin care formația s-a achitat de o nobilă obligație, *Stabat Mater* de Penderecki, mobilizează cu sagacitate tot ce ar putea servi compozitorului întru captarea ascultătorului înspre imaginea anvizajată. Se împletesc fragmente gregoriene, heterofonii în spiritul polifoniei medievale primitive, unisoane dense și ascetice și coruri vorbite, de tentație expresionistă — tot acest material heteroclit este subsumat disciplinei sigure a gustului artistic. Și această piesă, ca și colegele ei de afiș, a făcut din apariția „Madrigalului" unul din cele mai însemnate momente interpretative ale Festivalului.

C. C.

Cvartete românești

Cele două manifestări similare — susținute la Sala Mică, în zilele actualei ediții a Festivalului, prin străduania prestigioaselor formații „Muzica", „Philharmonia", „Pro Arte", cvartetul Filarmonicii din Cluj — au avut, indiscutabil, meritul de a fi readus în atenția publicului de concert o importantă producție de cvartete aparținînd compozitorilor din generația mijlocie și mai vîrstnică. Faptul important, relevat cu această

https://biblioteca-digitala.ro

ocazie, a fost acela că cvartetul românesc al ultimelor decenii are o individualitate proprie bine definită din punct de vedere spiritual, deseori susținută de un modalism specific muzicii noastre populare. Cum este și firesc, acest aspect general include cazuri particulare aparte concretizate în creația diferitelor personalități ale muzicii noastre. Și, în acest sens, se poate afirma că inspirația folclorică propriu-zisă îmbracă aspectele cele mai diverse, reținînd fie contururi ritmico-melodice pregnante, fie interpretînd și dezvoltînd conținutul spiritual al acestora în forme și modalități deja consacrate de marea tradiție a cvartetului european de coarde.

Cel de al doilea cvartet, aparținînd compozitorului Mircea Chiriac, degajă, astfel, un echilibru expresiv de natură luminoasă, folclorică : forma este clară, chiar simplistă, organizată pe baza reprizelor în structuri clasice de sonată sau lied, utilizînd un material muzical de provenientă populară.

Viziunea creatoare a compozitorului Zeno Vancea se remarcă — în cel de al cincilea cvartet al său — printr-un aspect polifonic dominant. Complexitatea formală apare, aci, drept un reflex firesc al unei complexități expresive ce dezvoltă ipostaze spirituale ale muzicii noastre populare ; tensiunea expresivă este puternică, momentele de liniște împlinind o necesitate interioară.

Ascultînd cel de al doilea cvartet al compozitorului Dumitru Capoianu, poți realiza — în primul rînd faptul că compozitorul a înțeles și și-a însușit în mod temeinic și personal marile exemple ale cvartetului secolului XX, exemple ilustru reprezentate în creația lui Enescu și Bartok ; conciziunea, integritatea formală corespund — în acest caz — unei sobrietăți emoționale, iar acest lucru fără a exclude momentele de inspirație melodică, tipul de cantilenă larg desfășurată.

Conceput, probabil, ca o parafrază a unor celebre pagini mozartiene, *Cvartetul consonanțelor*, aparținînd compozitorului Pascal Bentoiu, vizează, de fapt, împlinirea — în contextul contradictoriu al civilizației moderne, — a unor consonanțe spirituale, închegarea unor zone stenice, clare de gîndire, de simțire. Poate, de aici, provine și climatul general de divertisment, de divertisment interior însă, mai pregnant în partea secundă a lucrării — o adevărată badinerie ingenios concepută. Rezonanțele enesciene — în special de natură intervalică — le recunoaștem în partea a treia a acestui cvartet în care primatul melodic își spune, de altfel, pe deplin cuvîntul.

Muzica de cameră a lui George Enescu — foarte puțin prezentă în programele de concert ale actualei ediții a Festivalului — a fost, totuși, reprezentată de unul dintre opus-urile de adîncă maturitate ale maestrului. *Cvartetul în Sol major* op. 22 nr. 2 este o creație a ultimilor ani, o măsură fidelă a geniului enescian, lucrare în care grația interioară, aparte, a compozitorului apare înnobilată, iluminată, de căldura cugetului său atît de generos.

Ca și în alte lucrări ale maestrului Mihail Jora, cel de al doilea Cvartet de coarde etalează și el suprematia conceptului melodic de natură populară, fără a se apela direct la citat ; mai mult, indiferent de natura ei, melodica lui Mihail Jora are o structură aparte, foarte personală, aparent devitalizată expresiv, dar — de fapt — desemnînd o sobrietate malițioasă, pregnantă. Fascicolele sonore ale liniilor polifoniei apar larg spațializate într-un climat luminos în care meditația senină alternează cu tematica de joc.

Cvartetul nr. 2 al compozitorului Anatol Vieru desemnează o perioadă creatoare mult anterioară și — cu toate că lucrarea marchează drumul unei remarcabile evoluții în opera artistului — ne putem întreba, totuși, dacă toate momentele acesteia merită să fie rememorate după ani de prodigioasă activitate creatoare. Ca și alte creații ale acelei perioade, lucrarea se organizează pe baza unei structuri omofone predominante ; modalismul de extracție populară este pregnant și definitoriu.

Este, de asemenea, cazul să relevăm aportul inestimabil al membrilor cvartetelor „Muzica", „Philharmonia", „Pro Arte", și al cvartetului Filarmonicii din Cluj — violoniștii Gheorghe Hamza, George Nicolescu, Varujan Cozighian, Ștefan Ruha, Constantin Costache, Igor Turjanschi, Avy Abramovici, Vasile Horvath, violiștii Ludovic Lang, Gheorghe Jalobeanu, Gheorghe Popovici, Vasile Fülop, violoncelliștii Robert Sladek, Aurel Niculescu, George Georgescu, Iacob Dula, admirabili muzicieni prin al căror efort interpretativ aceste pagini sînt, din vreme în vreme, readuse în circuitul vieții noastre de concert.

D. A.

„Oedip" de George Enescu

Dificilă și plină de riscuri este încercarea de a transpune în muzică copleșitoarea tragedie sofocleană ...dar cu cîtă măiestrie și profunzime filozofică abordează Enescu acest subiect în gradioasa sa operă *Oedip !*

În egală măsură și de mare răspundere este obligația celor ce sînt chemați să dea viață scenică, împlinirii muzicale...

De aceea, cu mîndrie putem afirma că, ceea ce George Enescu a reușit, dîndu-i lui Oedip graiul sunetelor, este o culme, așa cum de altfel, culme este și versiunea scenică ce de 15 ani încoace înseamnă unul dintre cele mai statornice și convingătoare succese ale Operei Române.

Prezentarea operei *Oedip*, în cadrul celui de al VI-lea Festival Muzical Internațional „George Enescu", a reprezentat un nou și fericit prilej, pus la dispoziția specialiștilor și marelui public, de demonstrare a viabilității universale de care se bucură opus-ul enescian, iar spectacolul prezentat a însemnat pentru colectivul Operei o îndatorire de onoare de care acesta s-a achitat pe deplin.

Pecetea realizării artistice de mare valoare a spectacolului, aparține baritonului David Ohanesian, creatorul rolului tituar, care și-a confirmat o dată în plus, realele afinități cu umanismul legendelor antice și cu transpunerea lor în muzică de către Enescu. Dispunînd de o arie generoasă de posibilități vocal-

https://biblioteca-digitala.ro

Cvartetul Filarmonicii din Cluj

Cvartetul „Tokio"

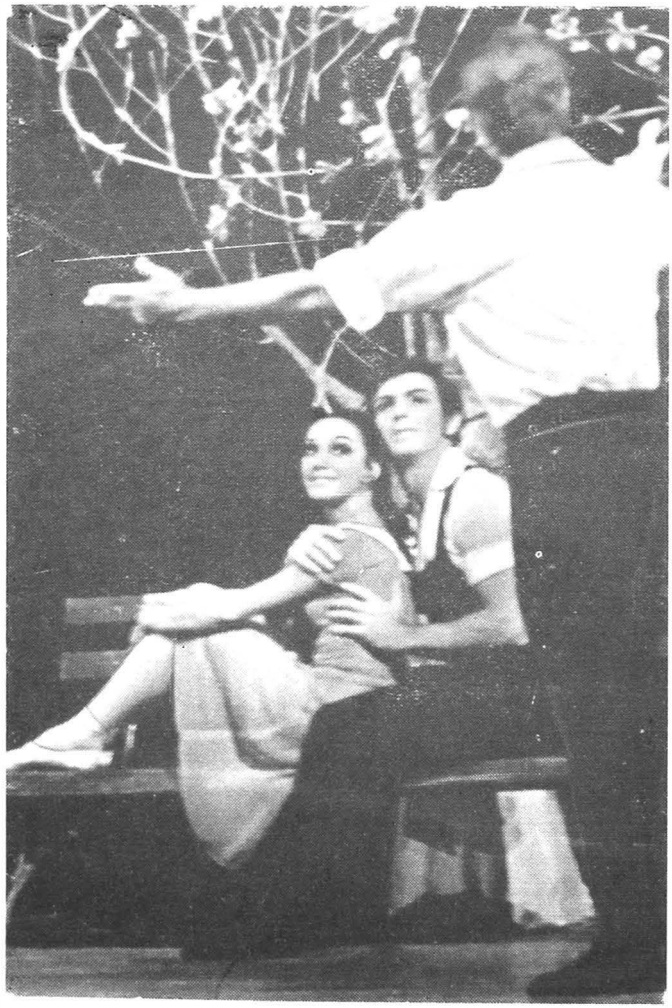
Samo Hubad, Ion Voicu şi Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române

https://biblioteca-digitala.ro

Elena Cernei și David Ohanesian în „Oedip" de George Enescu

Scenă din „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu

Ladmila Bakocevici și Vladislav Piatko în „Tosca"



„Primăvara" de Cornel Trăilescu

https://biblioteca-digitala.ro

actoricești, cîntărețul biruie cu dezinvoltură multitudinea dificultăților partiturii și dă o convingătoare pildă de ceea ce cu adevărat se cheamă, identificare pînă la contopire cu eroul întruchipat. Dăruirea exemplară a artistului ne-a obligat să recunoaștem că am trăit cu adevărat mitul lui Oedip.

Deși realizate, poate ar fi fost necesar ca și celelalte roluri să primească o mai mare încărcătură de rigoare muzicală, de claritate în declamație lirică și de inteligență dramatică.

Spectacolul, desfășurat sub bagheta competentă și de sinceră sensibilitate a lui Cornel Trăilescu, în ambianța scenică adecvată a regizorului Jean Rînzescu cu participarea corului, exemplar îndrumat de Stelian Olariu, a însemnat un valoros act de cultură cu care prima scenă lirică a țării, a cinstit Festivalul ce poartă numele marelui ENESCU.

LUMINIȚA CONSTANTINESCU

„Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu

Opera Română din București a prezentat în cadrul celui de al VI-lea Festival Internațional „George Enescu" drama muzicală *Ion Vodă cel Cumplit* a compozitorului Gheorghe Dumitrescu, amplă frescă muzicală a evenimentelor din Moldova secolului al XVI-lea. Reușita spectacolului este nemijlocit legată de crearea unui nou personaj principal — alături de cel solistic — și anume poporul. Ansamblul coral al Operei Române, condus și pregătit de Stelian Olariu, urmărind cu atenție evoluția dramatică a rolului, s-a încadrat emoționant în concepția autorului : „Alături de tragedia eroului, am căutat să relev demnitatea, curajul și noblețea sufletească a poporului nostru, virtuți ce l-au ajutat să străbată negura vremurilor, apărîndu-și țara de jefuitorii dinăuntru și de cotropitorii dinafară".

Datorită și unei excelente distribuții — Constantin Iliescu în rolul boierului trădător — Ieremia, Iulia Buciuceanu în rolul Doamnei Marica, Viorel Ban — Postelnicul Mălai, Ioan Hvorov — Spătarul Gheorghe, Ion Stoian — solul turc, Pompei Hărășteanu în rolul străjerului — spectacolul a cunoscut un succes deosebit.

Cu bucurie am salutat alături de acești consacrați ai primei noastre scene lirice un buchet de tinere talente : Cornelia Pop, Mihaela Mărăcineanu, Eduard Tumageanian, Mihai Panghe, Dan Zancu — pe care regizorul George Teodorescu nu a ezitat să-i distribuie.

În rolul voevodului-erou, a apărut oaspetele ieșean, Nicolae Sasu. Voce caldă, generoasă, condusă cu inteligență și dublată de o excelentă ținută artistică. Baritonul Nicolae Sasu a impresionat profund publicul bucureștean, care l-a răsplătit cu binemeritate aplauze.

Spectacolul Operei Române a adus un omagiu marelui Enescu, reînviind istoria zbuciumată a poporului pe care l-a iubit, l-a cîntat și l-a reprezentat cu cinste.

VALENTINA STOICESCU

„Primăvara" de Cornel Trăilescu

Alături de capodoperea enesciană *Oedip* și drama istorică populară *Ion Vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu, baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu a adus în cadrul manifestărilor Festivalului Internațional „George Enescu" acel plus de actualitate necesar în alcătuirea unei imagini unitare asupra preocupărilor și ariei de cuprindere tematică, muzicală, regizorală și coregrafică a primei scene românești.

Aceeași idee comună — a luptei oamenilor de-a lungul veacurilor pentru libertate și dreptate socială — care a unit titlurile înscrise în Festival (ne referim și la cel de al patrulea spectacol cu opera *Tosca* de Puccini) străbate ca un fir roșu subiectul și muzica acestui balet, după un libret de Alecu Popovici, de o remarcabilă fantezie și prospețime, în care abundă idei de o valoroasă încărcătură umanistică. Chipurile și faptele eroilor sînt apropiate spectatorilor de azi, vorbind despre țeluri și izbînzi la care au asistat și în care au fost angrenați.

Compus în cinstea aniversări unei jumătăți de veac de la întemeierea Uniunii Tineretului Comunist din țara noastră, și prezentat în aprilie 1972 baletul *Primăvara* a adus în ansamblul manifestărilor internaționale de anul acesta rememorarea unor pagini glorioase din trecutul tinerilor comuniști români în anii grelei ilegalități, cînd, cu prețul a numeroase jertfe, ei au putut ține aprinsă flacăra speranțelor și a încrederii în instaurarea adevăratei primăveri pentru poporul nostru.

Desfășurarea baletului, reușit imaginată și țesută coregrafic, de o deosebită vivacitate ritmică și de o aleasă varietate (maestru de balet, Vasile Marcu), ilustrează elanul și încrederea de nestăvilit în victoria idealurilor tinerilor eroi. Conduși de muncitorul Ilie, tinerii Radu și Doina, ca și ceilalți din preajma lor, învață să-și unească forțele, își lămuresc revoltele și știu pentru ce să lupte. Atitudinea lor față de dușmani e demnă, perseverentă, pînă dincolo de momentul victoriei, cînd îi vedem construind cu mîinile lor, ca brigadieri pe șantiere, „Primăvara" la care au năzuit. Îi vedem alăturindu-se trezirii întregului popor la viața nouă, cu aceleași forțe inerente vîrstei tinereții lor.

Poate și acestui fapt — de a fi prima lucrare de acest gen, inspirată din lupta revoluționară a clasei muncitoare din România, parcurgînd o etapă costitutivă din cel mai apropiat trecut al țării — i se datorează primirea călduroasă pe parcursul spectacolelor prezentate pînă și la recentul Festival. A fost și acum apreciată scenografia Hristofeniei Cazacu, adecvată liniei spectacolului, colaborînd la urmărirea și gradarea dramaturgiei literar-muzicale, mai ales

https://biblioteca-digitala.ro

prin izbutite jocuri de lumini, corespondente ireproşabile ale muzicii lui Cornel Trăilescu, împletită din paginile lirice şi eroice bine orchestrate, îmbinate cu pagini corale în momentele culminante, aducînd intonaţiile cîntecelor muncitoreşti revoluţionare, ca şi populare.

În distribuţie, spectatorii au avut din nou prilejul să se convingă de înalta artă interpretativă a Magdalenei Popa (în rolul tinerei uteciste Doina, creată ca o fiinţă reală, concretă prin intensitatea trăirilor emotive), secondată de vigoarea şi plasticitatea interpretativă ale lui Petre Ciortea (Radu) şi Gheorghe Cotovelea (Dan). Ceilalţi interpreţi, orchestra şi corul, înţelegînd însemnătatea aparte a acestui spectacol în manifestările Festivalului şi-au adus contribuţiile individuale sau de ansamblu, distinct, expresiv şi creînd în totalitate acea viziune impresionantă despre energiile nemăsurate de care sînt capabili tinerii comunişti români.

ŞTEFAN BONEA

„Tosca" cu cîntăreţi oaspeţi

La Opera Română, spectacolul *Tosca* prezentat în cadrul Festivalului a beneficiat de aportul unor cîntăreţi oaspeţi, care au fost urmăriţi cu mult interes de un numeros public. Rolul titular a fost întruchipat de soprana iugoslavă Radmila Bakocevici cu o remarcabilă grijă pentru frumuseţea şi fluenţa frazelor muzicale, cizelate uneori pînă la detaliu, în spiritul muzicii vocale de cameră. În marele duet de dragoste din actul I, ca şi în marea arie „Vissi d'arte, vissi d'amore", cîntăreaţa s-a impus printr-un rafinament şi o sensibilitate care denotă o muziciană de superioară ţinută artistică. I-a lipsit, în schimb, temperamentul năvalnic atît de strîns legat de personalitatea eroinei lui Sardou, după cum nici glasul ei, prin excelenţă liric, nu a părut adecvat caracterului „spinto"-dramatic al partidei vocale concepute de Puccini pentru acest rol.

În Mario Cavaradossi tenorul sovietic Vladislav Plavko (înlocuindu-l pe colegul său Vladimir Atlantov, devenit indisponibil în ultimul moment) a atras de la început atenţia printr-un joc de scenă plin de naturaleţe, de degajare, uneori chiar de umor (pe alocuri, totuşi, cu unele exagerări). Vocea sa ne-a apărut viguroasă, strălucitoare în registrul acut şi capabilă să se adapteze diferitelor situaţii dramatice, de la lirismul cuceritor al ariei „ Île aditа armonia" din actul I pînă la izbucnirea de revoltă din scena înfruntării lui Scarpia în actul al II-lea.

Alături de cei doi oaspeţi, baritonul Octav Enigărescu a realizat o excelentă creaţie în rolul tiranului Scarpia, căruia i-a scos în relief — folosind o impresionantă diversitate de mijloace vocale şi actoriceşti — deopotrivă cruzimea şi perfidia.

Spectacolul, condus cu mînă sigură de dirijorul Constantin Petrovici, a evidenţiat şi realizările unor tineri cîntăreţi de valoare în roluri de mai mică întindere: Mihai Panghe (Angelotti), Eduard Tumageanian (Sacristanul), Nicolae Andreescu (Spoletta), Florin Hudeşteanu (Sciarrone), cu toţii bine pregătiţi de regizorul Hero Lupescu pentru a contura în chip sugestiv personajele dramei.

E. E.

Gheorghe Zamfir şi formaţia sa

Semn al zilelor noastre, al deosebitei preţuiri hărăzită artei populare, în cadrul celui de „Al VI-lea Festival internaţional George Enescu", a fost programat un concert de „Balade, doine, cîntece şi jocuri româneşti cu Gheorghe Zamfir şi formaţia sa". Prinos închinat memoriei marelui Enescu, spectacolul s-a desfăşurat în seara zilei de 16 septembrie în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române, întîmpinat de spectatori cu mare căldură.

Iată un început pe care dorim să-l vedem, de acum înainte, statornicit între manifestările festivalelor Enescu ce vor urma. Prezenţa muzicii populare, prin cele mai alese întruchipări ale ei, îşi găseşte deplina justificare în însăşi dragostea pe care Enescu a nutrit-o pentru creaţia artistică a poporului, căreia i-a dat noi sensuri şi valori în nepieritoarele sale lucrări.

Includerea unui spectacol de folclor în Festivalul Enescu obligă, în egală măsură, atît pe organizatori cît şi cei care au primit înalta cinste de a-l împărtăşi publicului. Trebuie să spunem că alegerea lui Gheorghe Zamfir, artist de frunte al muzicii noastre populare, cel mai înzestrat virtuos al naiului, de strălucită reputaţie internaţională, a fost mai mult decît binevenită. Din partea sa, Zamfir s-a străduit, cu dăruirea care-l caracterizează, să prezinte publicului nostru un spectacol de înaltă ţinută artistică. A fost ajutat de un ales mănunchi de interpreţi: Efta Botoca (vioară), Marin Chisăr (fluier, caval), Ion Mihăescu (clarinet, taragot), Dorin Cuibariu (taragot, saxofon), Constantin Gheorghina (trompetă), Pantelimon Stîngă (ţambal), Petru Vidrean (contrabas), Ileana Tentiş şi Gheorghe Palcu (voce).

Muzicanţii noştri au ridicat naiul, acest străvechi şi rudimentar instrument — un simplu mănunchi de

https://biblioteca-digitala.ro

ţevi — pe cele mai înalte culmi ale artei. Istoria ne păstrează amintirea cîtorva instrumentişti de seamă, ca Mihalachi Roşu din taraful faimosului Barbu Lăutaru, Năstase Muscalagiu din Botoşani, T. Teodorescu din Focşani, Angheluş Dinicu şi Radu Ciolac din Bucureşti ş.a. Nu de mult ne fermeca naiul lui Fănică Luca, dascălul lui Zamfir. Glasul bătrînului său instrument ni-l păstrează, din fericire, vechi discuri de patefon, ca şi înregistrări mai noi, pe bandă magnetică, făcute în ultimii ani ai vieţii sale.

Se părea că meşteşugul maeştrilor de altădată i-a smuls naiului toate posibilităţile de exprimare artistică. Iată însă că Zamfir ne dezvăluie noi şi remarcabile potenţe ale străvechiului fluier al lui Pan. O seamă din cîntările cu care ne încîntă sînt ţesute din sunete neîntîlnite la nai pînă la dînsul. Pentru a obţine tonuri şi sonorităţi noi a adăugat celor 20 de ţevi ale naiului „clasic" încă cinci, sporindu-i registrul grav cu încă patru ţevi şi cel acut cu încă una (1969). Mai tîrziu a pus să i se construiască naiuri mai mari, cu 28 şi cu 30 de ţevi (1970), un nai grav cu 22 de ţevi (1971) şi un nai acut cu 20 de ţevi, acordat cu o octavă mai sus decît cel obişnuit (1971). Nu demult, naiul său a împodobit şi a îmbogăţit cu sonorităţi insolite paleta sonoră a lucrării simfonice *Clepsidra II* de Anatol Vieru (1972). Dacă naiurile construite după indicaţiile sale vor da roade sau nu, care din ele vor supravieţui şi care nu, sînt întrebări la care va răspunde viitorul. Pentru moment se poate afirma că autorul le însufleţeşte cu pricepere şi măiestrie, iar unele din ele au fost preluate de alţi tineri naişti (Simion Stanciu, Radu Simion ş.a.). Trebuie însă spus că naiurile grave sînt anevoie de mîntuit : sunetele sînt slabe şi foarte uşor se pot preface în armonice superioare.

Dar nu numai atît, Gheorghe Zamfir a lărgit cu mult sfera repertoriului profesional, limitat la un număr nu prea mare de piese lăutăreşti şi din folclorul muntenesc-oltenesc, incluzînd piese valoroase din folclorul tărănesc ca şi din al ţinuturilor în care naiul nu este cunoscut (Banat, Transilvania) ori din care a dispărut de mult (Moldova). Includerea unui bocet, bunăoară, este nu numai o iniţiativă insolită ci şi o demonstraţie convingătoare a cantabilităţii şi posibilităţilor expresive multiple ale instrumentului.

Gheorghe Zamfir nu conteneşte să-şi perfecţioneze tehnica şi măiestria. Spirit întreprinzător, însufleţit de dorinţa spre mai bine, este fără contenire în căutarea unor noi procedee de tehnică, unor noi soluţii în prezentarea repertoriului pe care-l deţine. În spectacolul de care ne ocupăm, în două din piesele pe care le-a cîntat fără acompaniament, Zamfir a făcut auzită o nouă tehnică în cîntarea din nai şi anume dublarea pe alocurea a melodiei instrumentale cu intonaţii scoase din organul său vocal. Din suprapunerea celor două linii melodice rezultă o ciudată diafonie, ale cărei resurse expresive şi-au găsit un puternic ecou emotiv în cuprinsul *Bocetului*. Alte resurse sonore necunoscute naiului „clasic" au fost înfăţişate în prima parte a unei compoziţii originale (intitulată, cred, *Geneze*). Din păcate această compoziţie — asupra valorii căreia nu se cade să mă pronunţ — a distonat cu restul programului, de vreme ce este cu totul altceva decît muzica propriu-zis populară, căreia Zamfir şi formaţia sa s-au silit să-i păstreze savoarea autenticităţii.

Alt merit al lui Zamfir este demonstrarea convingătoare a frumuseţilor muzicii populare atunci cînd e cîntată fără nici un acompaniament — aşa cum unele genuri o reclamă — ori de mici formaţii de doi—trei sau patru inşi, amintind vechile tarafuri, pe nedrept date uitării de dragul „orchestrelor populare de concert", alcătuite din zeci şi zeci de instrumentişti. Momentele de *tutti* au fost rare şi folosite cu discernămînt, în muzica de joc bănăţeană. Zamfir a folosit cu pricepere şi rafinament felurite combinaţii ale instrumentelor, pe potriva dialectelor muzicale pe care acestea le slujesc. S-a dovedit apoi elocvent că o suită se poate încheia, de ce nu ?, cu un cîntec doinit, nu neapărat cu un joc, aşa cum ne-am obişnuit. Temperament liric prin excelenţă, Gh. Zamfir ne-a împărtăşit tulburătoarea frumuseţe a doinelor şi a cîntecelor tărăgănate, comori de alese simţiri care au precumpănit în economia programului.

Cred că cei doi cîntăreţi, ale căror calităţi nu le pun în discuţie, puteau lipsi, în folosul unui program mai limpede, exclusiv instrumental, sau agrementat, cînd şi cînd — aşa cum s-a făcut — de intonarea în grup, la unison, cu voce mică, a unor cîntece, dar fără strigături ca acea „Leana mea !" de îndoielnic efect. Şi fiindcă veni vorba de sugestii, cred că o singură torogoată (sau taragot cum i se mai spune) era de ajuns. Saxofonul putea lipsi. El s-a împămîntenit în Banat în perioada interbelică înlocuind torogoata şi muzicanţii din partea locului cîntă din el într-o manieră taragotistică specifică, într-un neaoş spirit folcloric şi cu o virtuozitate uluitoare, aşa cum de altfel bănăţeanul Dorin Cuibariu ne-a dovedit Glasul saxofonului se apropie foarte mult de al torogoatei, confundîndu-se aproape. Într-o formaţie de numai opt instrumente, două torogoate sau o torogoată dublată de un saxofon, cărora li se alătură şi o trompetă, e mult prea mult. Nu o dată viersul naiului a fost înecat de pachetul celorlalţi suflători.

Membrii formaţiei lui Gheorghe Zamfir sînt foarte buni, unii chiar excepţionali. Mă gîndesc la fluieraşul şi cavalagiul Marin Chisăr, la violonistul Efta Botoca şi la trompetistul Const. Gherghina, a căror puncte solistice au cucerit publicul.

Îi mulţumim lui Gheorghe Zamfir şi formaţiei sale pentru spectacolul pe care ni l-au dăruit, spectacol al cărui succes a fost în repetate rînduri subliniat de aplauzele şi ovaţiile publicului.

TIBERIU ALEXANDRU

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu şi spiritualitatea românească

de MIRCEA HORIA-SIMIONESCU

Lipsiţi de informaţii suficiente despre multe aspecte şi împrejurări care alcătuiesc şi mişcă cinematografic o biografie, unele figuri strălucite ale istoriei, culturii şi civilizaţiei noastre, încălzite de dragostea şi recunoştinţa pe care le-o păstrăm, se retrag lesne în legendă, undeva foarte departe şi foarte sus, într-o zonă a lumii care se pierde în aureolă, de unde ne trimit peste veac iradiaţiile actelor simbolice şi ale semnificaţiilor exemplare. Cercetarea noastră nu poate descoperi liantul care ţine pietrele sfinte împreună, analiza nu izbuteşte să mărunţească pînă la detaliu viaţa cu mişcările ei adînci, pentru a înseria cronlogic faptele şi a desfăşura credibil biografia personalităţii iubite.

Ce ştim, în fond, despre Decebal, Vlad Ţepeş, Pîrvu Mutu, Anton Pann şi chiar despre Nicolae Bălcescu? Puţinele date pe care le avem despre ei — cele de la incidenţa fiinţei lor cu istoria, cu evenimentele purtînd date incontestabile — sînt singurele certe şi elocvente, restul rămîne în necunoscut, materialul cotidian lipseşte, astfel că nu sînt posibile decît recompuneri fragmentare. Cîte împliniri ale intuiţiei şi imaginaţiei lui Camil Petrescu descoperim în marea frescă ce se cheamă „Un om între oameni", ca să luăm exemplul unei personalităţi de pe urma căreia au rămas totuşi numeroase documente?! În lipsa detaliilor de care orice evocare are nevoie, respectul şi afecţiunea noastră trimit figura ilustră în legendă, şi însuşi Eminescu, după atîţia ani de cercetare documentară, după categorica repunere în termeni comensurabili de către un Călinescu şi Perpessicius, nu coboară încă din zona violacee a mitologiei.

George Enescu a trăit însă în secolul nostru, pînă mai ieri, datele biografiei lui ne sînt aproape complet cunoscute, spaţiul de desfăşurare a activităţii sale ne este familiar. Enescu vorbea la telefon, călătorea cu trenuri rapide, cu automobilul şi avionul, scria cu stiloul nu numai despre muzică dar şi articole de atitudine civică despre evenimentele care ne-au tulburat şi nouă cugetul, asculta discuri microsion şi magnetofonul, cînta în săli moderne cu acustică ştiinţific calculată, dădea interviuri marilor ziare, s-a supus investigaţiilor Röntgen şi tratamentelor medicale cu antibiotice şi trăia, ca şi noi, sub emoţia tuturor marilor descoperiri ştiinţifice pe care noi le cunoaştem. Era, ca om, un om al vremii noastre, un om modern, care se bucura de binefacerile civilizaţiei şi de instrumentele noastre, ale celor de azi, pentru a-şi desfăşura ampla activitate. Şi cu toate acestea, şi persoana lui tinde să alerge, ca şi cele din alte epoci, înapoi în legendă, înapoi în mit, ca să împrumute, pe măsură ce anii trec, fizionomia hieratică a marilor patroni ai istoriei şi spiritualităţii neamului românesc.

Nu mă întorc mai departe decît la monumentala monografie „George Enescu", editată în 1971 de Academia de ştiinţe sociale şi politice (Institutul de istoria artei), din paginile căreia, cu toată străduinţa şi cu toate izbînzile de reconstituire detaliată a biografiei, nu lipsesc, ba chiar abundă, elementele şi tendinţele de aureoleare şi explicare misterioasă a ceea ce ne-am obişnuit să numim „fenomenul Enescu". Dacă îndrăznesc să fac o asemenea constatare, ea nu intenţionează nicidecum a fi un repros, monografia amintită remarcîndu-se printr-o ţinută ştiinţifică îngrijită. Altceva vreau să se reţină, anume că o personalitate de complexitatea lui George Enescu, o trecere prin viaţă cu atîtea implicaţii în istoria contemporană a culturii şi artei româneşti, cum a fost aceea a marelui muzician, chiar dacă se înscrie în date civile controlabile, rămîne ea însăşi în forul conştiinţei naţionale şi în inima tuturor celor ce-i cunosc opera, ca o prezenţă mitică, încărcată cu toate caracterele specifice.

Însemnează că înţelegerea noastră transferă ceva din caracterele atemporale permanente şi reprezentative ale operei — în care poporul îşi recunoaşte trăsăturile dintotdeauna şi aspiraţiile de frumos — persoanei artistului, pe care o construieşte (sau o reconstruieşte) după legi deosebite, smulgînd fiinţa creatorului din registrele temporalului şi colorîndu-i portretul cu culorile estompate ale legendei şi ale mitului. Laboriosul Enesou, înarmat cu toată ştiinţa secolului său despre arta interpretării şi cu toate cunoştinţele compozitorului modern, cedează în ochii noştri însetaţi de miracole lui Enescu — întemeietorul de ţară a visului, deschizătorul de drumuri, profetului, astfel ca şi personalitatea sa, pe deplin radiografiată de cercetători, se supune regimului geniului popular.

Se poate vorbi şi despre Enescu ca despre Eminescu şi Brâncuşi, că trăieşte „dincolo de istorie" tocmai pentru că aparţine organic întregii noastre istorii, întregii spiritualităţi româneşti, fixarea într-un anume cadru rămînînd o chestiune secundară, din moment ce creatorul şi opera sa reprezintă timpul etern al neamului său.

Dar care sînt (şi cum le putem numi) puterile tainice ale operei enesciene, ce invită pe contemporani să scoată pe creator din coordonatele strîmte ale timpului său? Enescu a cu-

https://biblioteca-digitala.ro

noscut și a înțeles adînc folclorul nostru, a desprins, a analizat și a cuprins cu o rară intuiție, într-o sinteză de puritatea cristalului, esența acestui folclor. În vremea sa cercetările folclorului românesc erau destul de neconcludente, cu toate acestea, el le-a pătruns desăvîrșit sensurile, și nu este îndoială că nici o descoperire ulterioară oricît de senzațională în acest domeniu, nu este în stare să modifice intuițiile sale exacte, dimpotrivă le tot confirmă, pe măsură ce cercetarea aprofundează multiplele sale fațete. Dovadă stau rapsodiile, **Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc', Impresiile din copilărie, Suita a III-a „Sătească"** pentru orchestră, în care expresia compozitorului se vădește, mai evident decît în alte lucrări, infuzată de spiritul graiului muzical popular, de însăși gîndirea geniului popular. Nu știm cum cîntau oamenii de pe aceste meleaguri cu 2000—3000 de ani înainte (pentru că, așa cum se întîmplă și în alte culturi, orice indiciu documentar elocvent lipsește), dar nu ne este greu să recunoaștem în scrierile lui Enescu trăsături suficiente care să ne invite la a spune că, în esență, avem o idee destul de lămurită asupra muzicii de atunci, sufletul și gîndirea transfigurate în lucrările marelui compozitor putînd fi identificate din cutare frază și din cutare inflexiune. Și, parafrazîndu-l pe George Călinescu, chiar dacă documentar lucrurile n-ar sta astfel, sîntem siguri că un păstor venind din străfundurile istoriei noastre și-ar recunoaște dorul în plînsul, în tînguirea viorii **Sonatei a III-a.**

Mai „abstracte", mai ascunse, accentele gîndirii românești sînt prezente în mai toate lucrările lui George Enescu. Cînd se încearcă să se identifice în aceste lucrări ce anume aparține fondului străvechi și ce nu din compozițiile enesciene se face o operațiune utilă și necesară important rămîne însă altceva : credința bazată pe constatările contactului nemijlocit cu muzica, cu expresia vie a gîndirii, că în creația enesciană spiritualitatea noastră, în tot ce are ea sublim, este încorporată pe deplin și în expresia ei cea mai reprezentativă.

Așadar, Enescu aparține culturi noastre dintotdeauna mai curînd decît oricărei perioade istorice. Ne recunoaștem în el ca într-o oglindă, tot ce avem mai nobil și mai nepieritor, se află depozitat în creația sa. Gîndindu-l cutreerînd de-a lungul întregii noastre istori, îi fixăm mai statornic ființa decît dacă l-am închide în cadrul strîmt al unei jumătăți a secolului nostru, pentru că geniul lui cuprinde sensuri și gesturi artistice de dincolo de timp, permanente și definitorii pentru un neam întreg, pentru o întreagă cultură și civilizație.

Mărturii despre George Enescu

de OVIDIU VARGA

Pentru un muzician (sau chiar și numai pentru un iubitor al muzicii) care trăiește în cultul lui Enescu, nu există satisfacție mai mare decît aceea de a afla noi date, de a descoperi noi aspecte ale universului enescian, fie că este vorba despre viața sau despre creația genialului artist.

Răsfoind recent unele „fișe Enescu" am dat peste un material nepublicat încă — transcrierea unei emisiuni radiofonice — în care am găsit o seamă de mărturii deosebit de semnificative, unele inedite, referitoare la cîteva perioade din viața marelui nostru muzician, pe care acesta le-a petrecut în Statele Unite ale Americii, unde a susținut concerte strălucite, a creat unele dintre paginile sale nemuritoare, a îndrumat discipoli de prestigiu mondial și a legat prietenii trainice.

Aceste mărturii aparțin unor artiști de frunte ai Americii, printre care compozitorul Walter Piston, violonistul Yohudi Menuhin, dirijorul Howard Mitchell, pianistele Hephzibah și Yalta Menuhin, scriitoarea Helen Kaufman și violonista Helen Arof, o elevă a maestrului.

Enescu a făcut repetate popasuri în Statele Unite ale Americii între anii 1923—1950. Primele sale concerte au avut loc în ianuarie 1923 cînd a condus Filarmonica din Philadelphia, iar sub bagheta lui Leopold Stockovski a interpretat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Brahms, în sala Carnegie din New York ; ultimul concert a avut loc în aceeași sală la 22 ianuarie 1950, de astă dată în calitate de violonist, pianist, dirijor și compozitor. Cu acest prilej a interpretat și *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de Bach, avîndu-l ca partener pe Yehudi Menuhin, acompaniați de Orchestra Operei Metropolitan sub bagheta lui Ionel Perlea.

De altfel Enescu cu Menuhin, împreună cu Filarmonica din Philadelphia, au interpretat dublul *Concert* de Bach, încă în anul 1930 (Menuhin avea doar 16 ani) la un post de radio din New York. Înregistrarea acestui concert se află în Arhiva sonoră a Bibliotecii Publice din New York. (Poate că o copie după această înregistrare, cu Enescu în plină maturitate interpretativă, s-ar cuveni să existe și în țara noastră, exemplu grăitor pentru muzicienii de azi și de mîine de la noi).

https://biblioteca-digitala.ro

Cei trei frați Menuhin — Yehudi, Hephzibach, Yalta, care au avut prilejul să se afle de mai multe ori în preajma maestrului, fie în America, fie la vila „Luminiș" din Sinaia, evocă unele din aceste momente, cu veneratie, subliniind forța telurică a personalității acestuia : „Am fost întotdeauna deosebit de profund inspirat și înflăcărat de extraordinara sa personalitate, de felul lui de a cînta, de intensitatea și convingerea pe care le radiau arta și făptura sa..." ne destăinuie celebrul său discipol ; ...„ rareori am auzit o orchestră să exprime atît de bine gîndurile compozitorului ca Enescu, cînd mă acompania la pian". Iar sora sa, Yalta Menuhin : „Puteam vedea întotdeauna pe fețele lor (ale lui Yehudi și Hephzibach n.n.) o expresie de extaz, în afara timpului, după ce ieșeau de la lecțiile cu Enescu. Lumea lui interioară strălucea în ei și în jurul lor ca o aureolă".

Referindu-se la creația componistică enesciană, Menuhin apreciază : „Calitatea compozițiilor pe care le admir cu deosebire este a celor izvorite din natura țării sale... marile spații deschise, de pildă... Muzica lui transmite sentimentul spațiului, al timpului, al veșniciei... care sînt mistere..." conchide Menuhin, sesizînd parcă acea „rezonanță specifică" a spiritualității românești la care se referă Blaga.

În anul 1928, Enescu a fost invitat la Universitatea Harward din Cambrige (lîngă Boston) pentru a susține, timp de doi ani, o serie de prelegeri, în fața studenților de la clasele de compoziție și interpretare. Acolo l-a cunoscut pe tînărul (pe atunci) compozitor și profesor Walter Piston, ale cărui mărturii sînt de-a dreptul revelatoare : „Nu-i plăcea să le numească prelegeri... Se așeza la pian, vorbea despre compozitorii celebri pe care i-a cunoscut personal, în special despre Fauré și Debussy. Deși partiturile operelor lor complete se aflau așezate pe pian, Enescu nu le atingea niciodată ; ilustra orice compozitor despre care vorbea, cîntînd la pian din memorie. Memoria lui era fenomenală".

Walter Piston ne informează că o dată l-a rugat pe Enescu să-i facă „un subiect de fugă" pentru studentii clasei sale de compoziție. A doua zi, Enescu i-a adus un plic mare pe care se afla scris „subiect de fugă în Do major", iar înăuntru plicului, manuscrisul fugii „cu toate dezvoltările imaginabile în adevăr uluitoare, după legile contrapunctului... După aceea Enescu s-a așezat la pian si a improvizat o altă fugă pe acelasi subiect...". (Oare nu s-ar cuveni ca Muzeul Enescu să intre în posesia acestui plic cu conținutul lui ?).

Din aceeași sursă aflăm că „într-o cameră mică, pe o stradă liniștită din Cambrige", Enescu a terminat primul act din opera vieții sale *Oedip*. „Într-o seară, în casa unui coleg, Enescu a cîntat la pian partea orchestrei, iar din gură, partea vocală, traducînd în același timp cuvintele din franțuzește în englezește... A fost uimitor !" apreciază Piston. (Rigurozitatea științifică cu care ne-a obișnuit Octavian L. Cosma și argumentele pe care le aduce în susținerea cronologiei elaborării operei *Oedip* în remarcabila sa monografie „Oedipul enescian", îl vor îndemna, sînt convins, a lua în considerație și această mărturie).

„În viața unui compozitor, conchide plin de admirație Piston, există cîteva personalități de seamă care par să domine ca niște piscuri. Mă apropii de vîrsta la care pot vedea piscurile Muzicii în perspectiva anilor. Enescu, pentru mine a fost cu siguranță, unul din aceste piscuri".

Scriitoarea americană Helen Kaufman evocă o serată de muzică de cameră „de neuitat" la care au participat George Enescu și Fritz Kreisler : „Era la mine acasă și Enescu urma să cînte într-un cvartet de coarde. A cîntat întîi la prima vioară ; apoi, simplu, a întrebat : — Nu aș putea încerca și viola ? La sfîrșit a executat și partea violoncelului. După ce a terminat cvartetul, s-a așezat la pian și din memorie a cîntat *Die Libestod* din *Tristan și Isolda* de Wagner, într-o atmosferă de admirație și uimire generală".

Dirijorul Howard Mitchell, directorul Orchestrei Simfonice Naționale din Washington, consideră colaborarea cu Enescu în domeniul muzicii ca fiind „unul dintre cele mai mari privilegii ale vieții sale" și adaugă : „Deseori mă gîndesc la vremurile cînd a trăit Mozart, sau alt mare muzician a cărui memorie o venerăm în aceeași măsură... cred că Enescu se apropie foarte mult de asemenea genii".

Una dintre elevele sale americane, violonista Helen Arof, cu care Enescu a sustinut concerte în Europa si America, ne dezvăluie acea pasiune neîmplinită a maestrului de a compune mereu „în fiecare zi, în tren, pe vapor, în clipe de înălțare sau de chin... cu manuscrisul pe genunchi, rămînînd ore întregi imobil, cu ochii închiși, ca pradă unui vis... în fiecare zi, șase zile pe săptămînă, afară de duminică, pentru că, zicea Enescu zîmbind — duminica și Dumnezeu s-a odihnit...". Și Helen Arof continuă : „Enescu era universul, cred, pentru că obîrșia lui, inima lui și gîndurile lui erau în România... Compozițiile sale sînt încă atît de departe de ce știm noi astăzi despre muzică, încît omenirea va trebui să mai crească pentru a înțelege ce a vrut să ne comunice Enescu...".

Mărturii, noi mărturii care vin să întregească imaginea atît de complexă a geniului muzicii românești, a cărui memorie o glorificăm în zilele „Festivalului Enescu".

https://biblioteca-digitala.ro

Spectacol Glodeanu la Opera din Cluj

de CORNEL ȚĂRANU

Inițiativele de a promova noul în spectacolul de operă nu sînt prea frecvente și nu totdeauna posibile. Muncă de echipă, spectacolul de operă care-și propune înoiri, mai mari sau mai mici, necesită o colaborare și o reușită la *toți* parametri, fenomen norocos, nici el prea frecvent.

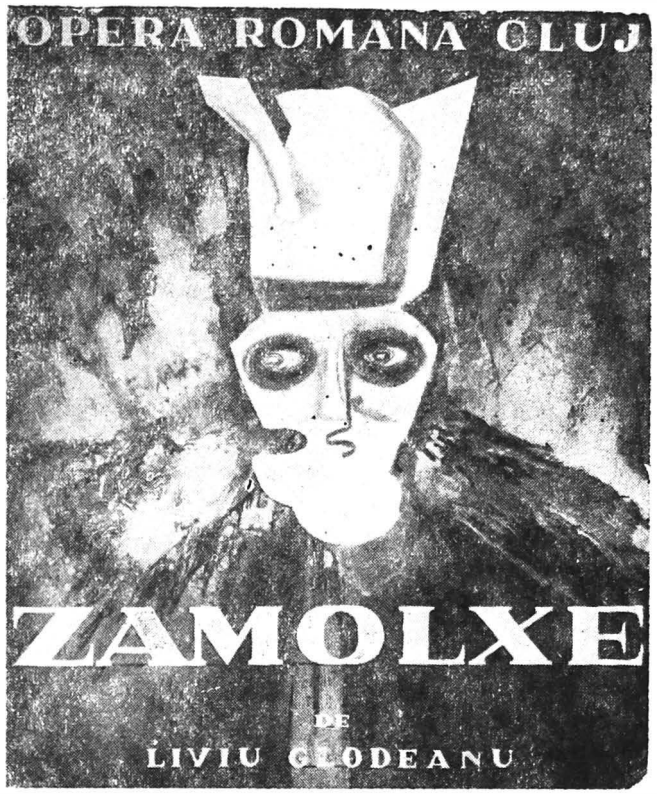
Pornind oarecum de la concluzii, trebuie să observăm că la noul spectacol al Operei clujene, tocmai această colaborare fericită și oarecum egală valoric a permis realizarea de ținută a premierei — duble — *Ulysse* și *Zamolxe* de Liviu Glodeanu.

Existau și niște premise pentru asemenea reușită. Regizorul și omul de cultură care este Ilie Balea realizase, deja, cu Studioul Conservatorului, un *Albert Hering* de Britten, excelent un *Prometeu* de Claudel, sau opera subsemnatului, *Secretul lui Don Giovani*, unde se puneau, stilistic, probleme de colaj, de adaptarea rapidă de la un stil la altul, pe o mișcare — pantomimă — foarte solicitantă pentru tinerii cîntăreți-actori. Mai recent, cu Ars Nova, Ilie Balea a imaginat o versiune interesantă (proecții, balet — pantomimă) a *Poveștii Soldatului* de Stravinski.

Întîlnirea cu cele două partituri de Glodeanu i-a permis rigizorului clujean realizarea unor proiecte de lărgire a sferei vizualului, de construcție structurată a regiei.

„Spectacolul pe care îl prezentăm publicului — mărturisește I. Balea în programul de sală — pornește de la — poate — temerara năzuință către un teatru total: muzică, poezie, gest și imagine, înmănuchiate într-un întreg spectacular în care fiecare rostește propriul cuvînt și totodată grăiesc în cor, completîndu-se reciproc și dezvăluindu-și în colaborarea lor concertantă resurse noi de expresie, scopul fiind unic — deslușirea poetic-dramatică a ideii...".

Ulysse, opera balet-pantomimă, sau mai de grabă cantată scenică „vizualistă", dezvoltă prima versiune simfonică (1967) pe texte de Mihai Ungureanu, adăugîndu-i inserturi recitate (din Homer) și cîteva momente noi de balet-pantomimă. Vizualizarea, pe un fundal proiectat, realizată de George Codrea, redă fidel sau stilizat, linia grafică a arhaicelor desene de pe amforele grecești. Elementul vocal-simfonic (soprana Agneta Kriza, plasată în fosă, în dispoziție excelentă) servește fundal-eposcomentariu baletului pantomimă.



Elementul cuvînt (Homer) e subliniat uneori de o bandă sonoră cu „sunete naturale" (valuri, vînt) și de o pantomimă expresivă.

Trio-ul tinerilor coregrafi Valeria Gherghel, Radu Ciucă, Francisc Zsigmond a oscilat aici între soluția tradițională (predominantă) și unele elemente de balet modern.

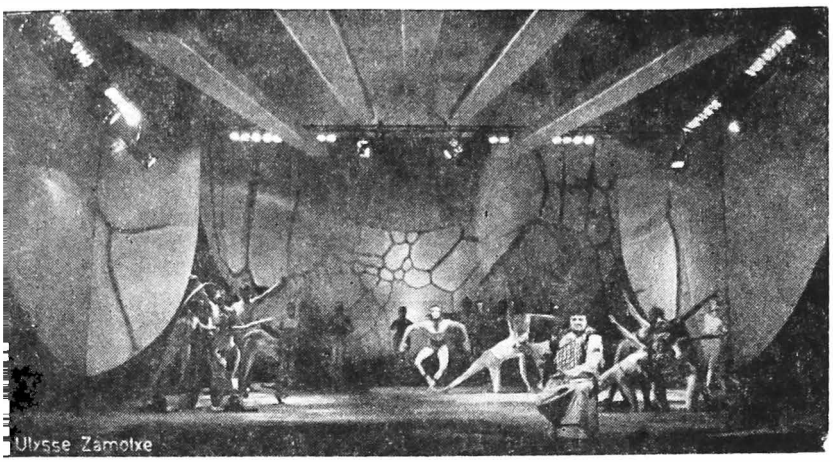
Calitatea muzicii, incontestabilă e însă primordial simfonică, efortul de adaptare, chiar ingenios, se simte, iar multitudinea elementelor folosite, nelipsită de momente impresionante (furtuna, spre exemplu) e de un efect cam compozit, neavînd decît o concepție *orizontală* (în succesiune) și prea puțin una *verticală*. Efortul, însă, de ajustare scenică e meritoriu, conține multe idei ingenioase și, poate, un plus de finisare îl va desăvîrși, în orice caz, el deschide o perspectivă și altor creații (simfonice, de cameră) capabile să fie *convertite* scenic, precum și disponibilitățile expresive ale tinerilor balerini Mihaela Pop, Adrian Mureșan, Eva Maksay și Lucia Cristoloveanu.

Întruchiparea muzicală a poemului dramatic *Zamolxe* a lui Lucian Blaga, cunoscută și apreciată deja din versiunea ei de concert si-a aflat în spectacolul clujean corespondentul scenic și ideatic.

Compozitor robust, aspru, construit, Glodeanu a explorat în creații precedente cu notabile succese genul simfonic, vocal-simfonic, pentru a ataca o partitură ce utilizează procedee „de la vorbire la cîntec", de la simple recitative monodice la ample *structuri* (ș.a.) orchestrale", cum le definește autorul.

Atmosfera mitico-simbolică, de legendă protoistorică învăluită în ceață, cu „aspecte arhaice și atemporale" este admirabil reușită de

https://biblioteca-digitala.ro



„Zamolxe": scenă de balet

Glodeanu „în severitatea unui limbaj muzical dincolo de melodic și nemelodic, încercînd a construi scenic, spectacular și profund, oglinda unui mare mit al acestui pămînt".

Meritul acestei întreprinderi începe de la libretul, condensat în cinci tablouri de compozitor, redus la esențial, avînd și o construcție simetrică, în care primul și ultimul tablou sînt — muzical — aproape identice. Așadar : *Ritual păgîn*, cu o abundență de formule obișnuite și heterofonii corale, cu desfășurarea geometric-mecanică a evenimentelor muzicale ; *Exorație*, reprezentînd monologul vorbit al lui Zamolxe, cu sonoritatea „orfică" a harpei și cu o creștere — descreștere în oglindă (procedeu deseori folosit), pe un text de o mare frumusețe ; *Oprobiu*, moment de mare tensiune, culminînd cu alungarea lui Zamolxe din cetate ; *Conjurație*, încercarea de zeificare a lui Zamolxe, ridicarea statuii lui (simbol : „împietrirea" învățăturii sale), în fine ***Ritual pentru Zamolxe***, reluînd muzica primului tablou (în locul zeității „Gebeleisis" se scandează acum, cu o tragică ironie : „Zamolxe"), înfruntarea între Mag și Zamolxe și deznodămîntul : Zamolxe își dărîmă propria statuie și e ucis de gloata asmuțită de Mag. Triumful învățăturii lui Zamolxe, corul scandînd : „Din clipe ca din niște muguri plini cresc veșnicii rodind în neam o mare de lumină".

Toată creația anterioară a lui Glodeanu pare o pregătire pentru *Zamolxe*, de departe cea mai bună pagină a sa. Întîlnirea cu Blaga, cu acest Blaga al mitului protoistoric s-a dovedit a fi decisivă pentru maturizarea talentului său. Să mai notăm că este vorba de a doua operă românească pe un text de Lucian Blaga și de primul spectacol Blaga la Cluj, după mulți ani *.

Ne amintim acum, din crîmpeele discuțiilor avute cu marele nostru poet, prin anii 1956—57, dorința de a-și vedea pusă pe muzică una din piesele sale. Lieduriile pe care le scriam în aceea perioadă de semianonimat a poetului (ciclul „Cetini negre", le imaginam ca pe un preambul, ca pe o apropiere de lumea poetică blagiană). Cît de mult s-ar fi bucurat să asiste la o premieră cu Zamolxe !

Muzica lui Zamolxe e dăltuită în linii aspre geometrice. Partitura, uriașă, editată excelent de Editura muzicală, amintește parcă, prin triunghiurile și romburile maselor sonore, de sculptura unui Brâncuși, față de care nu o dată Blaga își mărturisea afinitatea. Ea continuă și perfecționează „constructivismul" lui Glodeanu. Axele de simetrie, „oglinzile" au un rol important, proporțiile sînt măsurate matematic (ca duratele din „Exorație"), alături de formule ritmice încadrate în „casete" ce se continuă apoi aleatoric.

Există o varietate în structuralismul lui Glodeanu, ce nu exclude momentul de dens lirism al monologului lui Zamolxe.

Mitica simbolico-filozofică e clarificată, luminată în culori tari și esențiale, calitățile de arhitect ale autorului vertebrează un text esențialmente poetic și aparent puțin construit dramatic.

Partitura, cu aerul ei de negratuit grafism, denotă că toate aceste principii constructive cresc dintr-o lume modală (poate „premodală") autentică, originală, a noastră.

Iată cum o muzică nestrăină de o gîndire tangentă, să zicem, unui Xenakis, se păstrează vie și personală, tocmai prin ancorarea ei în tradițiile noastre străvechi, fără greș intuite. Xenakis însuși ne mărturisea (vezi și studiul său ***Pour une Métamusique***, La Nef, nr. 9. Paris 1967) că aprofundarea unei lumi modale sau bizantine poate fi o cale de dezvoltare mult mai fructuoasă pentru compozitorii din sud-estul Europei decît muzica serială, specifică Europei Centrale...

Pornind de la studiul minuțios al partiturii, Ilie Balea a căutat și a găsit diferite moduri de structuri echivalente cu ale muzicii. Sursele sonore au fost „stereofonizate" astfel : corul, despărțit în două loji — stînga — dreapta, percuția — loja jos stînga — o parte a alămurilor în loja de jos, dreapta.

Muzica, ce pare foarte oratorială la o primă audiție, și-a găsit un permanent comentariu în corpul de balet, de astă dată excelent integrat concepției. Costumele (în față alb, în spate negru) au permis și ele diferențierea netă între „lumea magului" și „lumea lui Zamolxe".

Scenografia e de o mare ingeniozitate (G. Codrea), cei cinci stîlpi suspendați acționînd ca un *personaj*, alături de proiecțiile (ecran mare central, două ecrane mici laterale) care urmăresc mereu acțiunea, prin soluții deseori expresive, suprapuse perfect textului, atmosferei. Luminile (150 de manevre în 45 de minute) urmăresc, pas cu pas, partitura, punctările percuției, densitățile sonore.

Conglomeratele ritmice (spre exemplu cele cinci ritmuri ale „cortinei de alămuri" ce deschid și închid lucrarea), mișcările sacadate ale

*) Enigmaticul *Meșter Manole de S.* Toduță e încă inedit (terminat prin 1946...).

https://biblioteca-digitala.ro

baletului în primul tablou, sînt doar cîteva momente ale muncii regizorului.

Formulele de simetrie ale partiturii sînt „comentate" vizual de grupurile în continuă mișcare ale baletului. Cu atît mai mult cu cît există referințe la contactele lui Zamolxe cu școala pitagoreică.

Regizorul a studiat și arhitectura sanctuarelor dacice. O corelare *pe verticală* a vizualizării, posibile doar într-un spectacol de televiziune, ar adăuga o nouă dimensiune spectacolului.

În acest cadru de „spectacol total", seducător prin geometrismul său sever, dar și prin momentele de „respiro" (revin la „Exorație") evoluează cele două personaje, Magul (Traian Popescu), și Zamolxe (Mugur Bogdan). Solicitați la maximum, (intonațional, ritmic, formule de vorbire cîntată, ritmată liberă), cei doi interpreți realizează creații viabile, ajungînd la o vizibilă identificare și autodepășire. O rezervă, costumul cam straniu al lui Zamolxe.

Orchestra pregătită de dirijorul Ion Iancu și corul (Emil Maxim) au rezolvat convingător probleme cu care nu s-au mai întîlnit, s-au identificat muzicii, servind-o cu entuziasm.

Mai trebuie pomeniți eroicii mașiniști de la lumini, care, cu mijloace arhaice (cînd o să ne hotărîm, odată, să dotăm teatrele noastre cu aparatura „la zi" ?), au realizat cu strictețe o „partitură" atît de încărcată : ei se numesc Simion Topan — maestru de lumini, Ștefan Măruțeriu — coordonarea tehnică și Filotti Buburuzan — regia tehnică.

Spectacolul Ulysse-Zamolxe de la Cluj deschide o pagină nouă în arta spectacolului de operă românească de care va trebui să se țină seama de acum înainte.

El demonstrează că muzica de azi devine asimilabilă atunci cînd e cuplată cu o concepție vizuală ce face apel la limbajul de azi al artei spectacolului.

Simfonia a IV-a „In memoria lui Nicolae Iorga" de Doru Popovici

de ANTON DOGARU

Doru Popovici ne-a obișnuit cu predilecția sa spre opere omagiale în care a căutat, pe baza gîndirii și sensibilității proprii, să renască memorial cîteva din cele mai renumite personalități ale artei și culturii noastre. Văd în această manieră reunirea, într-o singură modalitate de exprimare creatoare, a talentului său atît în domeniul compoziției cît și ca istoriograf. Întotdeauna, pe acest drum, compozitorul pornește deosebit de impresionat de viața și activitatea personalității pe care caută să o omagieze. „Mi-aduc aminte de ziua mohorîtă în care a venit bunicul meu și a spus părinților mei, cu glasul stins, resemnat, nemaiavînd nimic din virilitatea vocii de bas, altădată atît de expresiv timbrată : „L-au ucis pe Iorga" ...Nu aveam maturitatea să înțeleg mersul evenimentelor. Nici nu eram conștient de faptul că trăiam o epocă de bejenie. despre care istoricii, scriitorii și artiștii vor depune mărturie cîndva. Mai tîrziu am înțeles și am aprofundat semnificațiile acelor vremuri de jale".

Ulterior, Doru Popovici a avut mai multe ocazii să augmenteze aceste impresii întipărite puternic. Umanismul și patriotismul marelui istoric și om de cultură care a fost Nicolae Iorga au constituit dimensiunile principale ale conștiinței cu care compozitorul a pornit la alcătuirea *Simfoniei a IV-a*.

Încă din suita de madrigale, *Dialog cu timpul*, Doru Popovici subliniază că : „primul opus evidențiază un melos tragic, cu intonații de baladă și de bocet, ce în final se înseninează, redînd parcă „acel ceva" al sufletului lui Nicolae Iorga, pur și echilibrat, conștient de rezonanțele peste secole ale sacrificiului său.

„E noapte tîrzie de toamnă, / Profesorul Nicolae Iorga / Își presimte sfîrșitul funest. / Nu este obsedat de-un romantism disperat, / Nici nu simte anxietatea „tristului neant"./Sufletul său se identifică / Cu resemnarea senină în fața morții, / Resemnarea aproape luminoasă / A omului mulțumit de munca fecundă / Ce vibrează-n consonanța cu semnificații olimpiane ale legii morale. / În virtutea căreia frumosul este adevăr și adevărul frumusețe."

Acest text poetic, aparținînd compozitorului, sobru și auster, impresionant prin vibrația circulară a timpului istoric pe care caută să-l fixeze, tratat coral, constituie *secția aurea* a simfoniei.

Din acest motiv eterofonic. Doru Popovici construiește finalul simfoniei, ale cărui culori convingătoare și impresionante, îmbracă haină de frescă. Remarc, în special în aceste pagini, notabila calitate a muzicii de a sugera apoteotic limpezimea sacrificiului omenesc dăruit fără rețineri semenilor.

https://biblioteca-digitala.ro

de — toam - nă. mut
Tenor
Pre - fe - so - rul
T.
B.
Ni - co - la - e lor — ga.
Își pre-sim - te sfîr - și - tul fu -
Își pre-sim - te sfîr - și - tul fu -
nest.
Nu es - te ob - se - dat
nest.
a
mf
de-un ro - man-tist dis - pe - rat. Nici nu sim - te
de-un ro - man-tist dis - pe - rat. Nici nu sim - te
f
ff
an - ti - e - te - a „tris - tu - lui ne-ant".
an - ti - e - te - a „tris - tu - lui ne-ant".

Merită să cercetăm sumar și părțile care premerg finalul — muzică gîndită ca pregătire și, într-un fel, ca explicație a acestuia. Lucrarea debutează cu o temă meditativă, evocatoare — expusă de corzile grave, care servește ca material pentru arhitectura unei forme de *passacaglie*.

În acest context muzical, compozitorul introduce pe nesimțite o idee melancolică, — avînd profilul unui cîntec lung moldovenesc.

Spre deosebire de planul de expunere, mai mult polifonic, al primei idei, aici constatăm situarea pe un teren omofon bitonal, cu asperități ce țin de ciocniri diatonice.

Dezvoltarea utilizează materiale derivate din teme, al căror profil este dinamizat ritmic — compozitorul încercînd o unificare a celor două planuri tematice. Predomină, în cadrul travaliului, procedeele polifonice, care nu se depărtează, în nici un caz, de materialele tematice ci evidențiază anumite latențe ale acestora, încercînd, așa cum arătam, o unificare a lor.

Repriza reformulează, concis, ideile primare, intenționînd o liniștire ce suspendă, oarecum, întreaga dinamică a secțiunii.

Contrastant prin structură și sens, scherzo-ul median al simfoniei amintește de forma unui *ricercar grotesc* care conduce spre finalul cu cor. Ca elemente de atracție tehnică, semnalăm în *scherzo* utilizarea clusterelor, pe toată întinderea corzilor, un moment de suspens, anacruzic reprizei tematice, precum și proiectarea pe verticala armonică a tuturor elementelor melodice care alcătuiesc profilul celor două teme din *scherzo*.

A patra simfonie semnată de Doru Popovici continuă și adîncește elementele de limbaj simfonic cucerite în cele trei anterioare. Dacă prima simfonie folosea vocabularul modal, a doua pe cel serial iar a treia diatonismul bizantin, în această lucrare compozitorul încearcă o sinteză a limbajelor — sub semnul valorificării creatoare a moștenirii enesciene și acelei aparținînd lui Paul Constantinescu. Ceea ce aduce, în plus, Doru Popovici este, după părerea mea, un spor de cantabilitate — de alură vocală — instrumentația însăși fiind gîndită cu aceste dimensiuni. De aici un conținut în stil bizantin al lucrării care, pe terenul simfonic ales, poate oferi un domeniu de creație deosebit de atrăgător și pe care așteptăm noi reușite ale compozitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Studii de virtuozitate pentru pian de Leib Nachmann

de **RADU NEGREANU**

Publicînd caietul la care ne referim, Editura Muzicală a pus la dispoziția pianiștilor, mai ales a celor tineri, o lucrare valoroasă și menită prin specificitatea ei să umple un loc relativ gol în repertoriu. Sînt studii de un vădit interes, atît artistic cît și tehnic-pedagogic, avîndu-și mai toate izvorul în intonații melodico-ritmice ale folclorului românesc, iscusit adecvate scopului pedagogic urmărit.

Compozitorul continuă astfel cu succes una din direcțiile demersului său creator, aceea de a stimula activitatea tinerilor interpreți instrumentiști. Atenția predilectă ce a arătat-o Nachmann Leib pianului își găsește motivația în propriile sale începuturi muzicale, ca tînăr pianist tinzînd spre stăpînirea la nivel de măiestrie a instrumentului său.

Născut în 1905, student al Conservatorului din Iași (la profesorii I. Sibianu, Radu Constantinescu, A. Ciolan, Al. Zirra) și mai tîrziu, la Saratov în U.R.S.S., el și-a îndreptat în decursul timpului din ce în ce mai mult preocupările muzicale spre compoziție, fiind autorul a patru simfonii, al unor cantate, lucrări concertante, piese camerale (cvartet, cvintet, dixtuor) și al preludiilor pentru pian *Amintiri din Doftana* (publicate de Editura Muzicală), dar și spre pedagogie și cercetarea muzicologică.

L. Nachmann a funcționat timp de zece ani ca profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Comună tuturor lucrărilor sale este năzuința valorificării folclorului românesc, mai ales a celui moldovenesc, în forme ale artei culte. Pe de altă parte, lupta pe plan politic, căreia i-a consacrat o bună parte a vieții (ca vechi membru al Partidului Comunist și îndurînd timp de mulți ani regimul aspru al închisorilor, al terorii poliției burgheze) a constituit un motiv inspirator de bază în creația sa muzicală. Mai toată producția sa componistică este străbătută de ideea programatică a luptei pentru victoria socialismului.

În același timp, activitatea de pedagog i-a prilejuit o puternică legătură afectivă cu tineretul muzical, legătură pe care a înțeles să o traducă pe plan compozițional prin scrierea mai multor piese concertante pentru diferite instrumente și orchestră. Astfel au luat naștere concertele sale pentru pian, violoncel, contrabas, corn, trompetă, trombon. În aceeași direcție de creație se înscriu și *Suita pentru patru contrabași*, precum și *Studiile de virtuozitate* ce fac obiectul prezentului articol.

După cum se știe, primul mare compozitor ale cărui Studii pianistice au intrat în rîndul operelor de superioară artă muzicală a fost Chopin. Noul caiet al lui L. Nachmann evocă adesea amintirea ilustrului romantic, filiația chopiniană este — aș crede — voit subliniată în mai multe studii, de pildă în numerele 3,4,6,7. Anumite întorsături melodice, unele aspecte ale facturii pianistice, unele succesiuni armonice în linie cromatică coborîtoare, etc. tind să redea — aș zice — o imagine stilistică a marelui înaintaș.

Trecînd însă peste această manifestă descendență chopiniană, se impune în prezentele studii caracterul românesc, limbajul melodic, precum și unele consecințe pe plan armonic și ritmic ale inspirației din folclorul nostru.

Desigur, în ceea ce privește convertirea în exprimări artistice culte ale frumuseților muzicii noastre populare, școala componistică românească a cîștigat, timp de aproape un secol, o experiență prestigioasă, de notorietate internațională. Dar înzestrarea unor lucrări destinate sectorului pedagogic cu atribute ale limbajului muzical românesc modern constituie un fapt nou sau aproape nou (ne amintim cîteva piese de același gen de N. Kirculescu și V. Filip) în muzica noastră și un merit principal al Studiilor de virtuozitate de Nachmann Leib.

Modurile populare, cu deosebire lidicul și eolicul cu cvarta suitoare, sînt prezente pe tot parcursul țesăturii muzicale, uneori în suprapuneri modale, ca de pildă în exemplele de mai jos, extrase din numerele 2 și 10:

https://biblioteca-digitala.ro

Interesante agregate armonice reies din suprapunerea sensibilelor cu sunetele constitutive ale modului:

Pe alocuri, extinderea folosirii sensibilelor duce la aspecte — trecătoare — de bitonalism:

Acorduri cu terța majoră și cea minoră — ambele putînd fi apreciate ca sensibile una față de cealaltă — se întîlnesc frecvent în caietul de studii.

Unele disonanțe pline de culoare în numerele 5, 6, 9 rezultă din folosirea notelor de pasaj diatonice și cromatice. Pe linia valorificării ar-

monice a notelor sensibile se plasează și utilizarea îndrăzneață a intervalului de septimă mare în secțiunea mijlocie a studiului no. 7 *

sau în nr. 10 :

Pe planul evocării timbrale a instrumentalisticei populare se înscrie imitația țambalului în studiul final nr. 12, piesă de mare anvergură

* Referirea noastră repetată la acordurile cu sensibile se întemeiază nu numai pe creația propriu-zisă, dar și pe activitatea de cercetare și analiză muzicală a compozitorului, activitate concretizată în lucrarea sa muzicologică, „Corelația dintre politonalism și acorduri cu sensibile cu și fără polimodalism". Este evident că observația și studiul atent al partiturilor supuse analizei au oferit noi sugestii creatoare compozitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

tehnică, în gen de toccată, care mai mult ca oricare alt studiu din caiet, s-ar putea executa separat, independent de celelalte. De altfel, interpretul atras nu numai de demonstrația tehnică dar și de farmecul strict muzical al unor piese din caiet ar putea prezenta în concert un grup mai restrîns; preferința noastră personală s-ar îndrepta astfel spre studiile nr. 1, 4, 9, 12...

În general, prin conținut și modalitate a exprimării artistice, noua lucrare a lui L. Nachmann, ca de altfel mai toată creația sa, se plasează în zona stilistică a unui romantism îmbogățit cu experiența sonoră a impresionismului și bineînțeles — cu cea a compozitorilor români din generația lui George Enescu și a urmașilor săi.

Nu poate fi trecută pe planul al doilea valoarea tehnică — pedagogică a caietului de studii și se cuvine deci, a zăbovi asupra ei. O multitudine de formule dintre cele mai importante ale cîntării pianistice își găsesc aici oglindirea: game și alte diferite forme de mișcare rapidă a degetelor, octave, terțe și sexte în legato și staccato, triluri, mîini alternate, salturi la distanțe mari, jocul legato cantabil, îmbinarea melodiei și acompaniamentului la aceeași mînă, etc.

Piesele pun exigențe din cele mai mari pianistului, ele se adresează ca atare celor ajunși pe o treaptă destul de ridicată a meșteșugului tehnic. Cu toate acestea aș considera ca excesivă apariția frecventă la mîna stîngă a acordurilor de decimă și chiar undecimă; acestea cer o extensie a mîinii foarte greu realizabilă pentru majoritatea pianiștilor și — ca atare — obligă la o cîntare arpegiată ce dăunează atît cursivității discursului muzical, cît și însăși dezvoltării naturale a tehnicii mîinii stîngi. O altă rezervă, de data aceasta pe plan estetic, aș formula cu privire la prezența prea des repetată a secvențelor și a succesiunilor cromatice coborîtoare, avînd ca efect — cred — o anumită uzură a potențelor lor expresive.

Unele studii, ca nr. 4 și 6, mai puțin dificile apelează mai ales la resursele interpretative ale executantului și constituie astfel un contrast binevenit în desfășurarea întregului ciclu. De altfel, structurarea caietului de studii ține seamă de principiul estetic al varietății. Succesiunea pieselor oferă schimbări continui de stări sufletești, de tonalitate, de mișcare, de formă muzicală, de dinamică a sentimentelor. Studiul nr. 1, cu alcătuirea sa mai simplă, cu expresia sa mai directă, expunînd însă limpede concepția estetică generală a lucrării, se înfățișează ca o deschidere adecvată a ciclului; iar Studiul final, nr. 12, de dimensiune mai amplă și cu o spectaculoasă dezvoltare a laturii de virtuozitate, închide în mod fericit acest ciclu. Astfel, cele 12 studii din caiet ar putea alcătui, în totalitatea lor, o parte de sine stătătoare a unui program de recital.

RECENZIE

Max Eisikovits: „Polifonia Barocului" Stilul Bachian

de **LIVIU COMES**

Polifonia Barocului, apărută la cîțiva ani după **Polifonia vocală a Renașterii,** constituie o urmare firească a acesteia. Ambele lucrări ale pedagogului clujean Max Eisikovits se situează pe linia eforturilor de reînnoire și modernizare a învățămîntului contrapunctului, prin scoaterea lui din scolasticismul arid și așezarea pe baze științifice.

Autorul combate în mod hotărît conceptul de contrapunct abstract și atemporal: „Nu există tehnică abstractă, ea izvorăște și e legată indisolubil de expresia și de conținutul unei epoci, a unui stil. Tehnica desprinsă de stil este un nonsens științific și pedagogic" (Polifonia vocală a Renașterii, Ed. Muzicală 1966 pag. 6). Învățămîntul contrapunctului trebuie ancorat în creația și tehnica concretă a celor două mari epoci de culminație și sinteză polifonică: Renașterea și Barocul, reprezentate prin stilul palestrinian și stilul bachian, care, acumulînd experiența trecutului, deschid în același timp porți largi spre viitor. Contrapunctul acestor două stiluri de bază este abordat prin însușirea în primul rînd a elementelor stilistice și apoi a procedeelor de creație polifonică dezvoltate în sînul lor. Prin aceasta tehnica contrapunctică este asimilată în mod firesc, în albia stilistică a muzicii care a generat-o.

În **Polifonia Barocului,** principalele elemente ale stilului bachian sînt tratate în mod organizat, acordîndu-se o deosebită atenție sistemului tonal-funcțional, cadru al desfășurării materialului sonor, apoi trăsăturilor liniei melodice, de un pronunțat caracter instrumental, și, în sfîrșit, tratării disonanței, factor determinant al compatibilității planurilor melodice suprapuse. Problema disonanței și stilul bachian se bucură de o amplă și minuțioasă tratare. Normele sub care se desfășoară procesul coordonării celor două dimensiuni sînt privite sub două aspecte esențiale: 1. lărgirea rigorilor simultaneității renascentiste, pentru a răspunde funcționalismului tonal. 2. asigurarea supleței și mobilității liniilor melodice în cadrul determinismului vertical a priori. „Îmbogățind sub toate aspectele formele de aplicare a disonanțelor, Bach aduce o contribuție substanțială nu numai în procesul de transformare a disonanței rigide verticale

https://biblioteca-digitala.ro

de esență armonică, într-una suplă, melodică, dar și la dispariția lentă, de o importanță istorică pentru evoluția de mai tîrziu a artei muzicale, a deosebirii principiale, sub raportul tratării și funcțiunii estetice, a contrastului dualist dintre consonanță și disonanță, accelerînd procesul lor de dizolvare sau — folosind termenul lui Schönberg — de „emanciparea disonanței", — spune Max Eisikovits.

Un loc important este rezervat procedeelor de creație polifonică proprii epocii și stilului, expuse la 2, 3, 4 și mai multe voci: mișcarea alternativă, imitația, canonul, contrapunctul dublu și multiplu, țesătura motivică, basul ostinat etc. În general problemele de tehnică contrapunctică sînt tratate într-o manieră modernă, renunțîndu-se la metoda „speciilor contrapunctice" și punîndu-se accentul pe creația muzicală vie.

Atragem atenția asupra ultimului capitol al cărții, deosebit de interesant, intitulat „Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului al XX-lea". Contrar tezei lui A. Schweitzer exprimată prin cuvintele: „Bach înseamnă o încheiere: nimic nu pleacă de la el ci totul duce doar la el", — autorul demonstrează prezența unor procedee avansate, nu întîmplătoare și disparate, ci organic și masiv prezente în capodoperele vocal-instrumentale ale lui Bach: totalul cromatic utilizat pe spații strînse, octava micșorată proiectată linear și acordul alfa, gama din tonuri întregi, întrebuințarea intervalelor nemelodice (cvinta micșorată, cvarta mărită, septima), succesiunea melodică de cvarte etc.

De altfel frecventele incursiuni și proiectări ale problemelor în muzica sec. XX întîlnite în cele două lucrări ale lui Max Eisikovits, constituie premisele unui al treilea volum, în elaborare, intitulat „Aspecte ale tehnicii polifonice din prima jumătate a secolului nostru", prin care autorul va încheia un ciclu — triptic, prezentînd trei etape semnificative ale evoluției polifoniei europene din ultima jumătate de mileniu.

Luat în parte, cel de al doilea volum al acestui triptic, **Polifonia barocului,** se impune în mod cert prin înalta sa ținută științifică, prin originalitatea și bogăția ideilor pe care le conține și prin poziția contemporană în abordarea problemelor, situîndu-se astfel printre realizările de prestigiu ale muzicologiei și pedagogiei românești.

Brașov: Festivalul muzicii de cameră

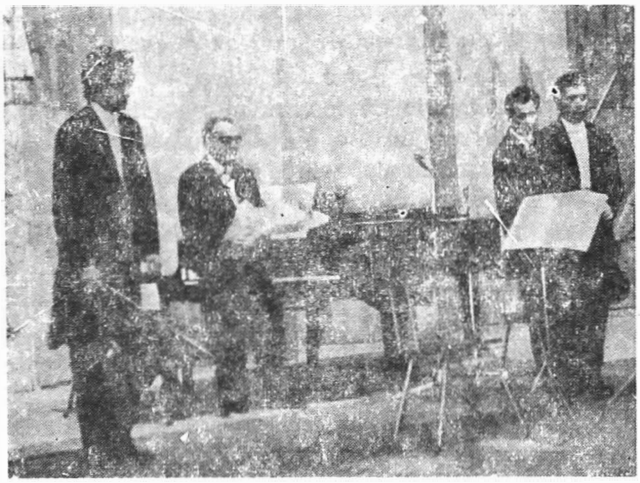
de ROMEO ALEXANDRESCU

Cel de al patrulea festival anual de muzică de cameră din Brașov s-a desfășurat în primele opt zile ale lunii iulie, într-o ambianță sărbătorească, atît datorită unui cumul de manifestări de artă din cele mai valoroase cît și printr-o participare de amploare a publicului auditor. Ajuns la ediția din acest an în neîntrerupt spor de importanță, festivalul și-a cîștigat în chip temeinic viabilitatea, spulberînd ultimele îndoieli care ar mai fi putut dăinui în privința ei. Astăzi, ceea ce se putea visa nu prea de mult, în clipe de hazardat optimism, a devenit o incontestabilă realitate: muzica de cameră și-a obținut locul cuvenit în concernul culturii noastre, învingînd hotărîtor vechi rezistențe și devenind ca și muzica solistică, simfonică sau corală, un bun de plenitudine al ei. Stimulatorul festival o confirmă cu forțe și efective crescînde. Creația muzicală românească nu mai are motive de timiditate în acest domeniu al ei, practic atît de justificată în trecut, în fața interesului foarte slab pentru gen întîlnit la ascultători și a rarelor și sporadicelor grupări ce activau, resemnate. Acum, ca printr-un miracol, toate condițiile ce lipseau coincid: multitudine de formații bune de instrumentiști de variate componențe în cadru cameral, un public de nesperată consistență, un for de promovare, de selectare, de ilustrare periodică a victoriilor obținute și mai tonifiant și mai îmbucurător ca totul, un minunat tineret studențesc interpretativ care atinge, încă din epoca studiului, realizări uimitoare. În această chezășie de viitor este exclus a nu se crede fără rezerve. Cele mai frumoase țeluri vor fi atinse.

Emilia Petrescu

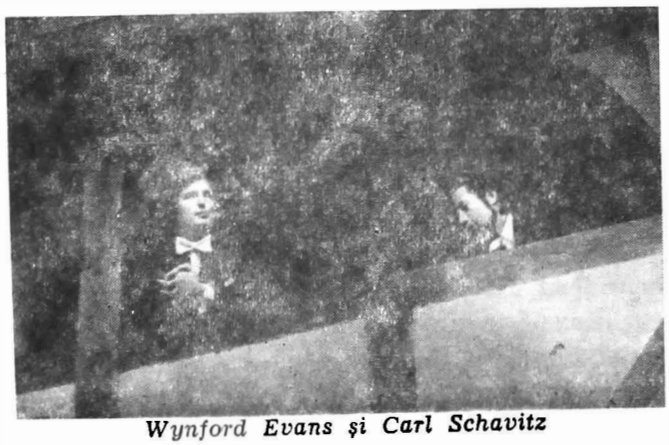
https://biblioteca-digitala.ro

„Collegium Musicum Academicum" din Cluj



Formația „Pro Musica" din Brașov

Formația de instrumente vechi a Facultății de muzică din Brașov



Wynford Evans și Carl Schavitz

Totul nu este însă un fenomen ivit peste noapte, ci rezultatul unor îndelungi și entuziaste strădanii generale, de la profesorul de perfecționare pînă la îndrumătorul din prima clasă elementară, de la tînărul interpret în formație pînă la ucenicul instrumentist care învață cu rîvnă nu din unica dorință de a deveni o celebritate, ci din dragostea pentru muzică ce i s-a insuflat, care-i înzecește puterile. Și, an de an, în mijlocul fluxului de dezvoltare pe toate tărîmurile resurselor realizatoare ale poporului nostru, iată unde s-a ajuns.

Bineție voioasă tuturor și luminos preambul la zilele brașovene ale muzicii de cameră din acest an, *Concertul pentru orchestră de coarde* al lui Paul Constantinescu, cu prima lui parte, a deschis porțile armoniilor camerale, încredințat orchestrei de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima", însuflețitoare prin disciplină unită avîntului și sub îndemnurile tînărului dirijor Ilarion Ionescu Galați, de pe acum un încercat talent.

Scena Teatrului Dramatic a găzduit, în continuare, formația permanentă „Pro Musica", grup de muzicieni din Brașov strînși în jurul compozitorului și pianistului Liviu Telcu, concertist de întinsă arie de posibilități, care a prezentat o cantată de Händel, susținută vocal de impunătorul bas Helge Bömches și apoi patru lieduri, toate pe versuri de Arghezi, deosebit de bune și aparținînd fiecare altui compozitor. *Seara*, semnat, de mîna inimitabilă a lui Paul Constantinescu, *Zdreanță*, scris cu simțită măiestrie de Diamandi Gheciu, *Nici nu-i pasă*, lied de o delicată poezie de Felicia Donceanu și *De-abia plecaseși*, de interesant reliefată expresivitate și elocvent conturat de Liviu Teodor Teclu, pianistul și clavecinistul remarcabil al întregii prezentări camerale. Soprana Liliana Pagu a caracterizat și diferențiat comunicativ ciclul acestor patru lieduri.

Muzica de cameră pur instrumentală și-a luat apoi cea mai directă intrare în drepturi cu *Cvartetul cu pian* op. 15 de Gabriel Fauré, atît de rar ascultat, deși cuceritor inspirat în vibranta lui sensibilitate și fermecătoare țesătură instrumentală ce-l exprimă. Mai timidă în elanuri în primele două părți, deși în excelent ansamblu, în ultimele două, *andante și final*, furată ea însăși de nobila înflăcărare fauréeană, „Pro Musica" ne-a revelat totul în mult mai vie expansiune. Rolul de răspundere mare și tot pe atît de delicată a pianului a găsit la Liviu Teodor Teclu multă iscusință instrumentală și un veritabil spirit al genului cameral, dezvăluit și de partenerii săi, G. Bălan, vioară, H. Wondraschek, violă și Günther Frömm, violoncel.

Impresia pe care o dă relatarea de pînă aci este probabil aceea de a se referi la un întreg concert. Un altul îi fusese însă juxtapus în program în aceeași seară, compus din două ample cvartete de coarde: al lui Marțian Negrea — una din lucrările de seamă ale literaturii noastre componistice și op. 191 de Beethoven, capodoperă covîrșitoare, de extremă independență arhitectonică, genială densitate de expresie și complex structurale negalat decît poate tot de Beethoven. Interpretarea se dispensează de comentarii, recunoscută fiind definitiv ținuta stilistică și au-

https://biblioteca-digitala.ro

toritatea instrumentală a ansamblului de încercată artă ce este cvartetul interpretativ Ştefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Fülop şi Iacob Dula, din Cluj.

Această copiozitate de programare, pe de o parte darnică, pe de alta, excesivă, s-a mai repetat şi în alte concerte ale festivalului, depăşind în toate aceste cazuri cu mult timpul obişnuit atribuit unor concerte de cameră, chiar din cele mai de durată. Punct slab sau... tare, nu ştiu cum să-l numesc, în tot cazul vulnerabil, al programărilor din festival, el trebuie să atragă atenţia în viitor celor chemaţi să decidă cumpăna prezentărilor, amintindu-le că o anumită parţionare a duratei unui concert e practicată pretutindeni în lume, ştiindu-se bine că satisfacţiei de a asculta muzică bună şi superior tălmăcită nu-i trebuie unită şi o supraîncărcare de cuprins care impune o anumită suprasolicitare a ascultătorului. În viitoarele festivaluri cred că trebuie să se ţină seama de acest lucru, mai ales cînd, desigur, tot ca şi în acest an, prezenţa unui nivel artistic general foarte ridicat este un dar făcut din plin şi care nu necesită compensări de minutaj.

Şi, pentru că sînt la paragraful unor anumite rezerve, de altfel de ordin mai mult adiacent festivalului, care rămîne un bun de mare preţ cîştigat pentru viaţa muzicală românească şi de perpetuat cu orice sacrificiu sau efort, nemodificîndu-i-se profilul esenţial, foarte reuşit, mai consemnez şi convingerea mea că ar fi bine dacă pe viitor, deşi importanţa cvartetului este de o însemnătate capitală în genul cameral, să se apeleze şi la formaţii de trio sau duo de diverse instrumente, în actualul festival, faţă de 6 formaţii de cvartet de diferite alcătuiri, nefiind programat nici un alt tip de grupare instrumentală din cele arătate.

Şi acum, păsul pe care îl cred foarte drept, fiind spus, mă pot prinde mai uşor în plinul impresiilor pentru mine în mod cert îndelung dăinuitoare, pe care mi le-a oferit cuprinzătorul festival braşovean.

Părăsind cronologia strictă a manifestărilor, voi căuta să subliniez ceea ce şi-a cîştigat, după impresia mea, cele mai directe căi către inimile şi preţuirea caldă a compactei asistenţe de fiece zi.

Cadrul cetăţilor Bran şi Prejmer, şi-au dovedit darul de a răsfrînge asupra artiştilor şi celor ce-i ascultă neînchipuit de pătrunzătoare puteri de trăire a impresiilor primite, trezindu-le nebănuit de profunde ecouri sufleteşti.

În decorul de basm dintre galeriile curţii interioare ale castelului din Bran, mulţimii surprinse ea însăşi de acest salt în vraja unor timpuri de mult trecute, ascultau altfel decît întotdeauna confesiunile cîntului, descoperind ca niciodată suflul de etern omenesc din ele, în vechi cîntece engleze, de acum trei secole şi jumătate.

Cu atît mai neîntîlnit ecou în sine, cu cît erau cîntate de tînărul englez Wynford Evans, nici în bel canto (cît pare el de convenţional comparativ !), nici în dogmele unei anumite şcoli de poză şi emisie, nici în declamatorii recitative, ci în intonaţii mlădioase, blînde, de înobilată duioşie lăuntrică, de inflexiuni profund naturale, în cea mai netulburată simplitate aparentă dar ascunzînd comori de simţire şi tainică poezie. Acompaniamentul din lăută, abia perceptibil dar fidel ritmat, zumzet uşor articulat, polifonizînd uneori discret firele sonore de însoţire instrumentală cu cîntul, a aparţinut lui Carl Schavitz.

În altă zi, în decorul de sobră şi puternică cetate ţărănească a Prejmerului, alt excepţional loc de concerte sub cerul liber „Collegium musicum academicum" din Cluj, grupare de foarte înaltă valoare concertistică şi măiestrie stilistică, a putut prilejui celor prezenţi rare satisfacţii, interpretînd, cu definitivată artă, muzică de Telemann, Händel, J. S. Bach şi J. Chr. Bach. „Collegium musicum academicum" a reunit pe soliştii Gavril Costea, flaut, Liviu Vîrcol, oboi şi oboe d'amore, Ilse Herbert, violoncel şi viola da gamba, Ecaterina Botar, clavecin (din păcate cîntînd pe un instrument care era departe de a fi la înălţimea artistei) şi, în colaborare, pentru cvintet, Ladislau Kiss, violă, în aceleaşi condiţii fără de umbre şi bucurîndu-se de ambianţa excepţională a locului.

Păcat că formaţia de instrumente vechi a facultăţii de muzică din Braşov nu şi-a putut susţine concertul în incinta simplă, sobră, intimă şi de minunată acustică a bătrînului Bastion al Ţesătorilor, silită de frecvenţa ploilor să se instaleze în sala mult mai puţin propice concertului ei, a Teatrului Muzical, unde s-a făcut însă totul pentru ca reuşita să nu fie stînjenită.

Înfiinţată abia în acest an, formaţia număra patru cunoscuţi concertişti ai oraşului : pianiştii Gabriela Popescu şi Horia Cristian, solişti ai Filarmonicii Gh. Dima, flautistul Wolfgang Meschendörfer şi cellistul Kurt Philippi, artişti de vie activitate şi putînd schimba cu totală dexteritate instrumentele lor de specialitate pentru clavecin, blockflötte şi viola de gamba, cu filtrată şi minuţioasă muzicalitate şi cizelată forţă sonoră de ansamblu. Atît textele interpretate, cît şi acompaniamentul unui întreg intermezzo coregrafic pe muzică de Rameau, au pus în foarte favorabilă lumină valoarea actuală şi foarte interesantele perspective de viitor ale formaţiei, bun artistic al Braşovului, valoros afirmat şi care trebuie menţinut şi încurajat în mod statornic. Cît despre coregrafia acestui *intermezzo*, a fost nu numai o recomandare demnă de toată atenţia a baletului permanent al Teatrului Muzical, dar şi pentru maestrul Marius Zirra, care a reuşit să imprime remarcabililor dansatori de sub conducerea sa un armonios rafinament stilistic şi în adevăr o interpretare de gust sigur, de suplă larghеţe şi de nedezmînţită unitate de concepţie. Un dublu succes, pentru manifestare în sine şi pentru Teatrul Muzical. A dat concursul, conturînd cu delicată graţie o serie de „Bergerettes", nu din cele mai reprezentative ce cunosc, dar cu destule din savurozităţile ingenue ce le sînt caracteristice, soprana Carmen Hanganu.

Două locuri privilegiate le-au ocupat de la sine în festival excepţionala noastră mesageră a cîntului interpretativ, Emilia Petrescu, o strălucită şi emoţionantă artistă, şi corul miracol ce este „Madrigalul", debutant acum zece ani sub aceeaşi conducere de incomparabile realizări ale maestrului Marin Constan-

https://biblioteca-digitala.ro

tin și în același Brașov, iar astăzi acoperit de glorie pretutindeni în lume, putîndu-și disputa oricînd și cel puțin la egal întîietatea cu cele mai celebre ansambluri corale contemporane.

Dar, în „Festival" s-au mai integrat și alte aspecte muzicale incontestabil de valoroase și de izbutite.

Cvartetul de coarde „Bacewicz" (Polonia), la prima vioară Maria Brylanca, patru virtuoși instrumentiști, neînfricați în fața celor mai complexe și mai primejdioase texte pe care le redau magistral și peremptoriu (cvartetele de Lutoslawski și de compozitoarea Grazyna Bacewicz), cvartetul universitar Alexandru Gavrilovici, premiat anul trecut la festival și care s-a impus ca o formație de mari talente, de foarte frumoase calități individuale, cu totul evidente, cu totul diferite, totuși intim îmbinate în elocința colectivă a celor 16 corzi, cvartetul Eduard Popa, care a proiectat atît de detașat muzica celor șase „bagatele" de Webern încît cred că și cei mai ermetici „clasiciști" au putut înțelege sezizantele piese, urmate de o execuție de plenitudine a celui de al șaselea cvartet al lui Wilhelm Berger, compozitor care poate fi caracterizat prin cuvintele mult și bun.

Dacă Mihail Jora a fost mai presus de toate maestrul liedului și al baletului iar Gheorghe Dumitrescu este acela al operei, Wilhelm Berger este prin excelență al cvartetului de coarde și cine dă cvartete de seamă, nu se încurcă în nici un gen.

Au mai luat parte activă la „Festival", la loc de frunte, orchestra de cameră a Filarmonicii George Enescu din București, condusă de la pupitrul său de concert — maestru de violonistul Avy Abramovici, *Intermezzo op. 18, pentru coarde* de George Enescu, *Konzertone* de Mozart (soliști Avy Abramovici și Eduard Popa și *Serenada in sol* tot de Mozart), baletul operei din Timișoara și orchestra aceluiași teatru, pentru spectacolul muzical *Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu.

Deși un balet de peste douăzeci de persoane cum este acela al operei din Timișoara intitulat „Temesiensis Chore Studio", evoluînd pe muzica unei „mici" simfonii cu dublă orchestră de coarde și cu clavecin, pian și harpă, nu se încadrează decît marginal și prin extensiune genului camerai, nu-i vom regreta prezența în „Festival" pentru stilul său modern, degajat, original și descoperind muzicii de înaltă calitate a lui Frank Martin (Elveția), sugestivități oportun captate coregrafic, uneori permițînd un compromis bine ajustat între expresionism și tradițional. Coregraf, regizor și realizator al spectacolului a fost Alexandru Schneider.

Secretul lui Don Giovani e o foarte dezghețată farsă lirică, împletită pe un complex mozaicat de pantomimă, jocuri de atitudine, gest, mimică, cînt fragmentar sau de continuitate, coordonate, aș spune, clipă de clipă, unei muzici adesea de fonomontaj din elemente proprii, scurte iviri de celule ritmice de sugestie imediată, totul instrumentat cu umor și îndrăzneală. Interpretarea generală s-a remarcat prin fantezie și siguranță de dsfășurare, sub conducerea muzicală a dirijorului Nicolae Boboc.

Cvartetul contemporan (București) de foarte puțin curentă componență (Virginia Manu, soprană, Maria Nemțeanu, harpă, Ion Radovici, oboi și Ștefan Prallea-Blaga, clarinet, au propus publicului lucrări de Paul Rogojină, Hindemith, Grete von Zieritz și Aurel Stroe.

Cu multă libertate de scriere, Paul Rogojină a reușit într-o măsură destul de constantă să justifice ambii termeni ai titlului compoziției sale, cu oarecare uniformitate de procedee însă, în afară de unele excepții. Atît lucrarea lui Paul Rogojină cît și aceea a lui Aurel Stroe, adiționată cu simultaneizări de muzică pe bandă și implicație de fluier, au fost aplaudate, răsplătind în același timp și pe interpreți, începînd desigur cu soprana Virginia Manu care pune cantabilitate, precizie imperturbabilă, căldură și chiar farmec în cele mai problematice „situații" de intonare și participare la conjunctura sonoră a partiturilor redate.

Un mare violoncelist sovietic de faimă internațională, Daniil Șafran, și-a dat concursul la „Festival" interpretînd la Bastionul Țesătorilor trei suite pentru violoncel solo de J. Sebastian Bach. Personalitatea artistică accentuat marcată a ilustrului concertist, concentrarea de mare tensiune lăuntrică în care trăiește în totală sinceritate de accent cuprinsul muzicii, măiestria instrumentală de mare clasă ce-i permite accesul direct în plinul acțiunii de exprimare a fondului, au ilustrat atît în suitele de Bach cît și în concertul de Boccherini, acompaniat de orchestra de cameră a Filarmonicii Gh. Dima, în concertul de încheiere de sub conducerea lui I. Ionescu Galați, o artă fermă, consecventă și de o concepție pe deplin realizată.

Tot în concertul de sfîrșit al festivalului au mai fost ascultate în primă audiție *Muzică solemnă* de Doru Popovici, lucrare de gravă și adîncitoare gîndire, reflectată vibrant într-un solo de vioară redat cu multă forță de exprimare de Mihai Constantinescu și *Simfonia a II-a* pentru orchestră de coarde de Honegger.

Cele scrise pînă aici ar părea ajunse acum la sfîrșitul comentariului privind cea mai vastă săptămînă de muzică de pînă astăzi a Brașovului.

Totuși nu le pot pune încă punctul cu adevărat final, pînă nu-mi întorc privirile spre complementul luminos și emoționant ce-a fost și în acest an concursul de cvartete studențești. Pe măsura acestei inițiative aducătoare de nesperat de frumoase rezultate, nu vom putea exprima niciodată întreaga bucurie. Formațiile premiate au surprins și entuziasmat asistența la concertul pe care l-au dat în dimineața ultimei zile a festivalului.

Graiul muzicii le este încă de pe acum cel mai apropiat de suflet dintre toate și reușesc în cvartete ceea ce nu le stătea în puteri multor muzicieni maturi de altădată.

Am ascultat trei cvartete de premianți, în ordinea distincțiilor acordate, formațiile Ruxandra Colan, Lenuța Popa și Ildiko-Linné și am plecat ca și întreaga asistență nespus de fericit, văzînd că optimismul de la venire ne-a fost cu totul depășit.

Festivalul și concursul nu trebuie să se despartă niciodată, pentru viitorul de aur ce simțim cu toții că se deschide larg muzicii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

„Mamaia '73"

Intrat în conștiința publicului sub denumirea de „Festivalul de la Mamaia", Concursul național de muzică ușoară și-a desfășurat în fine ediția din acest an chiar la Mamaia, după ce, o vreme, se mutase în învecinata Constanța. De fapt, motivul evitării teatrului de vară descoperit din Mamaia în favoarea sălii de teatru din Constanța a persistat și în acest an, cînd a planat tot timpul — ca și în trecut — pericolul unor seri ploioase, care să dezorganizeze întregul program de concerte și de transmisiuni la Televiziune și Radio. Singura deosebire a fost, de data aceasta, că s-a mizat cu mai mult curaj pe o „serie" de cinci zile senine, în conformitate cu media statistică a meteorologiei locale în luna iulie. Curajul acesta a fost răsplătit: concertele au avut loc în bune condițiuni și astfel „Festivalul de la Mamaia" a reintrat în normal. Dacă se contează și în viitor pe o astfel de „serie", aceasta apare însă riscant. Nu ar fi mult mai firesc să se acopere locurile publicului din teatrul de vară de la Mamaia cu o prelată, evitîndu-se astfel orice amînare forțată a unor concerte? În felul acesta s-a procedat în numeroase alte teatre unde se organizează astfel de festivaluri, de pildă la Sopot, deși acolo grădina are peste 6 000 de locuri, aproape de zece ori cît cea de la Mamaia! Nu mai vorbim că, prin acoperire, se poate asigura desfășurarea nestingherită a întregii stagiuni estivale.

★

Concursul din acest an a avut loc în condițiile unor modificări ale principiilor de organizare: s-a renunțat la premierea interpreților, s-au înlocuit cele trei premii de creație ierarhizate prin trei premii egale, oferite de cele trei foruri sub a căror egidă s-a desfășurat competiția (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Comitetul de Radioteleviziune, Uniunea Compozitorilor) și s-a schimbat structura juriului de specialitate, evitîndu-se preponderența compozitorilor de muzică ușoară (președinte: Pascal Bentoiu, membri: N. Kirculescu, Sile Dinicu, Valentin Teodorian, George Sbârcea, Petre Codreanu, Traian Iancu). În ce măsură aceste modificări au fost spre folosul Festivalului, ne vom permite s-o comentăm în concluziile noastre la rîndurile din față.

Înainte de orice, însă, puțină statistică. Juriul concursului a examinat, în cadrul unei prime selecții, 190 de cîntece, din care a ales 30 pentru finala de la Mamaia. În acest lot au figurat cu cîte trei cîntece compozitorii Radu Șerban, Vasile Veselovschi, Temistocle Popa și Marius Țeicu, cu cîte două cîntece H. Mălineanu, George Grigoriu și Horia Moculescu, cu cîte un cîntec Mișu Iancu, Aurel Giroveanu, Valențiu Grigorescu, Gelu Solomonescu, Camelia Dăscălescu, Ion Cristinoiu, Florin Bogardo, Adalbert Winkler, Aurel Manolache, Petre Firulescu, Mihai Dumbravă și Ion Stavăr. În ce privește textele, au apărut cu patru cîntece Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, cu cîte trei cîntece Eugen Mirea, Aurel Storin, cu cîte două cîntece Eugen Mirea, Aurel Felea, Eugen Rotaru, Mihai Dumbravă și Flavia Buref, cu cîte un cîntec Harry Negrin, Sașa Georgescu, Constantin Cîrjan, Constantin Gălbăreanu, Ioana Diaconescu, Cecilia Silvestri, Mircea Block, Ciupi Rădulescu, Gheorghe Vîlcu și George Popovici.

Pornindu-se de la principiul — verificat și în ediția din anul trecut — ca fiecare din cele 30 de cîntece să fie prezentat în dublă versiune interpretativă, s-a cerut compozitorilor să-și desemneze cîntăreții preferați pentru fiecare piesă. În felul acesta, cele 59 de apariții în cîntece diferite pe parcursul celor patru seri de concurs (prin excepție, un singur cîntec — ***Sînt în al șaptelea cer*** de H. Mălineanu și E. Mirea — a fost interpretat de două ori de către același solist, George Enache) s-au repartizat astfel: de 6 ori au apărut Margareta Pîslaru, Mihaela Mihai și George Enache, de 5 ori au apărut Doina Badea și Cornel Constantiniu, de 4 ori Ioana Iliant de 3 ori Anda Călugăreanu, Corina Chiriac, Aurelian Andreescu și Mihai Constantinescu, de 2 ori Marina Voica, Sergiu Cioiu, Adrian Romcescu și Eva Kiss, odată Dida Drăgan, Iuliu Merca, sextetul „Cantabile" și Cvartetul Horia Moculescu.

Ca și anul trecut, în fiecare seară au fost prezentate — în partea a doua a programului, după parcurgerea a 15 piese de concurs — cîte două microrecitaluri ale unora dintre soliștii angrenați în Festival. În felul acesta, au putut fi urmăriți — în diferite piese mai vechi și mai noi ale repertoriului lor — cîntăreții Doina Badea, Margareta Pîslaru, Marina Voica, Corina Ghiriac, Dida Drăgan, Mihai Constantinescu, Cornel Constantiniu și Dan Spătaru.

Odată aceste date statistice enunțate, să încercăm să desprindem unele concluzii pe marginea cîntecelor ascultate în cele patru seri de concurs și — pentru unele dintre ele — reascultate din nou la „Gala laureaților".

CREAȚIA

Trebuie să recunoaștem că ediția din acest an a fost una dintre cele mai controversate. Atît în presă, cît și în rîndurile publicului larg, și-au făcut loc deopotrivă aprecieri pozitive și luări de poziție critice.

Realitatea obiectivă este că — în ansamblu — această a 8-a ediție a Concursului național de muzică ușoară a vădit o sensibilă creștere a nivelului mediu profesional al compozitorilor noștri mai vîrstnici și mai tineri. În majoritatea lor piesele selecționate pentru finală au avut o construcție melodică firească, s-au făcut resimțite referiri la intonațiile folclorice românești, au existat momente de un impresionant patetism, alături de altele de o subtilă sensibilitate sau de un antrenant ritm tineresc. S-a remarcat preocuparea compozitorilor și a autorilor de texte pentru cîntecele cu un vibrant mesaj patriotic, ca ***Dulce, dulce Românie*** de George Grigoriu, ***De-a colindat aceste locuri cineva*** de Vasile Veselovschi, ***Țara unde m-am născut*** de Temistocle Popa, ***Nicăieri*** de H. Mălineanu, ***La noi*** de Aurel Manolache și acel original ***O ramură spre cer*** de Radu Șerban, exprimînd într-o formă poetică elevată atașamentul față de pămîntul natal.

https://biblioteca-digitala.ro

Au existat și cîteva izbutite cîntece de dragoste, de largă factură melodică, permițînd punerea în valoare a calităților vocale ale interpreților respectivi (*Stelele* de George Grigoriu, *Tu ești primăvara mea* de Florin Bogardo, *Chemarea dragostei* de Marius Țeicu, *Mare, ești minunată* de Camelia Dăscălescu), alături de piese de atmosferă, unele vehiculînd un lirism de frumoasă ținută (în primul rînd cele două, atît de inspirate, ale lui Radu Șerban, *Cine a găsit tinerețea mea* și *Seara*, apoi *Cîntec* de Horia Moculescu, *Cîndva, de mult* de Ion Cristinoiu). N-au lipsit nici cîntecele tinerești pline de vioiciune (*Tineri* și *Nu te vreau* de Marius Țeicu, *Mi-ai spus că mă iubești* de Mișu Iancu, *Ora H* de Vasile Veselovschi, *Sînt în al șaptelea cer* de H. Mălineanu, *Cînta un ciobănaș* de Temistocle Popa) sau refrenele de agreabilă turnură melodică (*Și m-am trezit că iubesc* de Temistocle Popa).

Cîteva contribuții componistice s-au situat pe primul plan al atenției ca nivel general, originalitate a facturii, inspirație melodică: ne referim în primul rînd la Radu Șerban, dar și la George Grigoriu, la Vasile Veselovschi, la H. Mălineanu, la Florin Bogardo, la Mișu Iancu, la Temistocle Popa, la Horia Moculescu și la marea revelație a concursului, tînărul Marius Țeicu, afirmat și anterior cu o serie de șlagăre, dar reconfirmat cu acest prilej printr-o selecție de 3 piese — în rînd cu compozitori consacrați —, toate de remarcabilă ținută profesională.

Avem satisfacția să consemnăm că toți acești compozitori și-au găsit locul în palmaresul final, dovadă că juriul — atît cel de specialiști, cît și cel al publicului, ambele aflate sub președinția maestrului Ion Dumitrescu — a știut să aprecieze la adevărata lor valoare piesele de calitate prezentate în etapa finală.

Au existat, pe de altă parte, și cîteva notabile realizări în domeniul poetic, — printre care — desigur, nu întîmplător — toate cele trei cîntece ale lui Radu Șerban (cunoscut pentru exigența sa în această materie), cu versuri scrise de Flavia Buref la *O ramură spre cer*, de Aurel Storin la *Cine a găsit tinerețea mea* și de Gheorghe Vîlcu la *Seara*, apoi Ioana Diaconescu în *Tu ești primăvara mea* de Florin Bogardo, Eugen Rotaru în *Cîntec* de Horia Moculescu etc.

Dacă acestea au fost, în linii mari, laturile pozitive ale concursului de creație, nu este mai puțin adevărat că sînt de notat și unele aspecte discutabile. M-aș referi, în primul rînd, la prezența în selecția finală a cîtorva piese mediocre, lipsite de valoare, în locul cărora s-ar fi putut desemna la preselecție alte cîntece dintre cele 190 supuse aprecierilor juriului. În această categorie intră, de pildă, *Scrisoarea marinarului* de Valențiu Grigorescu, *Frumos e cerul la Constanța* de Petre Firulescu, *Mi-e inima plină de soare* de Gelu Solomonescu, *Teiul lui Eminescu* de Ion Stavăr și acel ininteligibil — sub toate aspectele — *Apollo* de Adalbert Winkler. Dacă juriul s-ar fi orientat să renunțe la aceste piese, înlocuindu-le cu cîntece exuberante, tinerești — categorie deficitară la această ediție a concursului — impresia de ansamblu ar fi fost poate alta. S-a remarcat, pe de altă parte folosirea persistentă a unor șabloane îndelung uzate în majoritatea orchestrațiilor (nemaivorbind de caracterul lor greoi, păstos), fapt care a contribuit, pe alocuri, la crearea unei impresii de despersonalizare, de lipsă a unei peceți originale.

Ar fi desigur prezumțios din partea noastră să anticipăm cîte și care dintre melodiile finaliste se vor impune atenției publicului, vor deveni șlagăre. După o primă impresie numărul lor nu pare a fi prea ridicat. Este însă drept, că un concurs național de acest fel nu trebuie conceput neapărat ca o rampă de lansare a unor șlagăre (asemenea cîntece ușor memorabile se pot impune oricînd și fără ajutorul amplei publicități pe care o oferă un asemenea Festival), ci mai degrabă ca un prilej de a atrage atenția publicului asupra ceea ce înseamnă nivel calitativ înalt și profesionalism în creația de muzică ușoară, chiar cu riscul ca unele cîntece să nu ajungă imediat pe buzele tuturor. Esențial este însă ca selecția finală să fie cît mai puțin monotonă, să ofere o imagine cît mai concludentă a varietății de genuri, de stiluri, de maniere, care caracterizează creația națională în momentul dat, să includă — într-o proporție bine gîndită — piese reprezentative pentru toate acestea, de la cîntecul de largă respirație melodică și de o factură mai pretențioasă pînă la șlagărul de imediată accesibilitate. Din acest punct de vedere, am regretat lipsa din lotul celor 30 de cîntece finaliste nu numai a unui număr sporit de melodii antrenante, optimiste, ci și a unor piese semnate de astfel de compozitori de prestigiu, cu o notă profund originală, cum sînt de pildă Laurențiu Profeta sau Alexandru Mandy.

Faptul că premiul Uniunii Compozitorilor i-a fost acordat lui Marius Țeicu, tînăr compozitor de indiscutabil talent, dar nefăcînd încă parte din rîndurile membrilor Uniunii, anticipează desigur recunoașterea oficială apropiată a calificării sale, dar indică totodată și intenția forului nostru profesional de a-și menține porțile deschise în fața celor mai valoroase elemente din tînăra generație, care beneficiază de pregătirea de specialitate necesară și demonstrează totodată calități reale de originalitate a creației.

INTERPRETAREA

Prezența, în etapa finală a concursului, a marii majorități a vîrfurilor artei interpretative din domeniul muzicii ușoare constituie în mod indiscutabil un succes al ediției din acest an. S-a făcut astfel dovada certă că cei mai populari dintre cîntăreții noștri sînt preocupați să-și pună din plin talentul în slujba valorificării creației naționale. Dacă reușita unora a fost superioară celei a altora — mai ales că a existat posibilitatea unei confruntări directe datorită dublei versiuni interpretative a tuturor cîntecelor —, aceasta se explică, înainte de toate, prin faptul că nu orice cîntăreț poate da maximum de randament în orice gen de piese. Dacă ne referim, de pildă, la Margareta Pîslaru, putem consemna că ea a con-

https://biblioteca-digitala.ro

tribuit activ la impunerea piesei *Şi m-am trezit că iubesc* de Temistocle Popa, căreia i-a pus în valoare calităţile melodice şi ritmice, dar n-a găsit nota justă, de delicat pastel nocturn, necesară piesei *Seara* de Radu Şerban. Mihaela Mihai, pe de altă parte, a ştiut să împrumute cîntecului lui George Grigoriu *Dulce, dulce Românie,* acel patetism sincer care-l caracterizează, dar n-a reuşit să transmită nostalgicul fior poetic din *Cine a găsit tinereţea mea* de Radu Şerban. Concluzia care se impune nu este în nici un caz că trebuie renunţat la practica dublei interpretări, ci doar că selecţionarea celor doi interpreţi pentru fiecare piesă cere o maximă exigenţă, ţinîndu-se seama de posibilităţile, dar şi de limitele diferiţilor solişti.

Concursul ne-a oferit, de altfel, interesantul prilej de a puncta stadiul actual de dezvoltare a tuturor cîntăreţilor participanţi, mai ales al acelora mai solicitaţi de către compozitori şi care au prezentat şi mini-recitaluri. Egală cu ea însăşi de-a lungul anilor carierei sale, Doina Badea a cucerit astfel, în continuare, prin glasul ei amplu, prin tehnica sa vocală impecabilă, prin ştiinţa frazării muzicale, înnobilînd chiar şi piese de un nivel mediocru al creaţiei, dar lăsînd pe un plan secundar valorificarea imaginilor poetice (evident, acolo unde există !). Am apreciat, cu deosebire, interpretările sale în *Nicăieri* de H. Mălineanu şi *Ţara unde m-am născut* de Temistocle Popa. Margareta Pîslaru a avut manifestări inegale : scoţînd în evidenţă cu succes melodia frapantă din *Şi m-am trezit că iubesc* şi nota naiv-şăgalnică din *Cînta un ciobănaş,* ambele de Temistocle Popa, estompînd cu inteligenţă caracterul estradistic al piesei *La noi* de Aurel Manolache, ea a fost excesiv de violentă în *Nu te vreau* de Marius Ţeicu excesiv de dulceagă în *Stelele* de George Grigoriu şi lipsită de rafinamentul necesar în *Scara* de Radu Şerban. Mihaela Mihai — lăsînd la o parte *Cine a găsit tinereţea mea* de Radu Şerban, al cărei text nu l-a „simţit" — a fost corectă în celelalte 5 piese cîntate, fără a se impune însă cu adevărat decît în *Dulce, dulce, Românie* de George Grigoriu. Nu este exclus ca piesele ce i-au fost desemnate de către compozitori să fi corespuns prea puţin afinităţilor sale. Corina Chiriac ne-a apărut într-un îmbucurător progres sub toate raporturile : vocea sa a căpătat mai multă substanţă, mişcarea scenică este plină de firesc, dar dincolo de toate se impune maniera sa inteligentă şi sensibilă de a transmite conţinutul de idei şi de sentimente al versurilor, remarcată deopotrivă în *O ramură spre cer* de Radu Şerban, în *De-a colindat aceste locuri cineva* de Vasile Veselovschi şi în *Ţara unde m-am născut* de Temistocle Popa. O mare varietate de mijloace de expresie caracterizează şi interpretările Andei Călugăreanu, capabilă să descifreze sensuri poetice (*Seara* de Radu Şerban), dar totodată să şi antreneze publicul în cîntece de mare vioiciune şi optimism (*Tineri* de Marius Ţeicu). Într-un evident progres a apărut şi Marina Voica, a cărei realizare în *Stelele* de George Grigoriu, dar şi în *Nu pot uita* de Horia Moculescu, ni s-a părut definitorie pentru nivelul ei actual : temperament năvalnic, dar dominat de bun gust, posibilităţi vocale remarcabile, sensibilitate şi muzicalitate. Interpretările ei apar întotdeauna minuţios gîndite şi adaptate la specificul fiecărei piese. O frumoasă ţinută vocală caracterizează şi apariţiile Ioanei Iliant, cîntăreaţă capabilă să fructifice melodiile de amplă cantabilitate sau de delicată evocare poetică (*Nicăieri* de H. Mălineanu sau *Cîndva de mult* de Ion Cristinoiu), dar mai puţin familiarizată cu cîntecele bazate pe un balans ritmic interior (*Şi m-am trezit că iubesc* de Temistocle Popa). Dida Drăgan a primit la acest concurs un singur cîntec : *Chemarea dragostei* de Marius Ţeicu, căruia i-a împrumutat pecetea atît de specifică a personalităţii sale. Posibilităţile sale vocale în registrul supra-acut şi exploziile sale temperamentale sînt într-adevăr impresionante, însă cu condiţia de a nu fi căutate cu orice preţ şi la orice piesă ; altfel, ele capătă un caracter de manierism. Aurelian Andreescu a fost relativ puţin solicitat la acest concurs faţă de posibilităţile sale. Dar ceea ce a reuşit să obţină (mai ales în *Mi-ai spus că mă iubeşti* de Mişu Iancu şi în *Tu eşti primăvara mea* de Florin Bogardo) a fost elocvent pentru capacitatea sa de a da viaţă intensă şi tensiune emoţională melodiilor interpretate. O bună impresie produce în continuare Cornel Constantiniu, un cîntăreţ serios, dotat cu apreciabile calităţi vocale, capabil să dea glas melodiilor ample, cu culminaţii patetice (*Dulce, dulce Românie* de George Grigoriu, *Mare, eşti minunată* de Camelia Dăscălescu), dar să se afirme şi în piese vii, ritmate (*Nu te vreau* de Marius Ţeicu) sau în evocări poetice (*Teiul lui Eminescu* de Ion Stavăr). George Enache, foarte mult folosit la această ediţie a concursului, a avut manifestări contradictorii. În general, par să-i convină mai degrabă piesele antrenante, cărora le imprimă o anumită vivacitate, deopotrivă în interpretarea vocală şi în mişcarea scenică (*Dulce-i viaţa şi frumoasă* şi *Ora H,* ambele de Vasile Veselovschi, *Sînt în al şaptelea cer* de H. Mălineanu). Atunci cînd încearcă însă să introducă o notă de „sensibilitate", mai ales acolo unde nu este cazul, devine uşor ridicol (*Frumos e cerul la Constanţa* de Petre Firulescu). O apariţie foarte controversată este aceea a lui Mihai Constantinescu, cîntăreţ care dispune de mijloace de expresie (vocale şi scenice) destul de reduse, în contradicţie cu succesele repurtate, mai ales cu compoziţiile sale proprii, de o factură melodică accesibilă, cursivă, dar simplistă, bazată pe texte oarecum naive. La acest concurs lui Mihai Constantinescu i s-au încredinţat trei cîntece, de interpretarea cărora s-a achitat în mod onorabil (mai ales în *Tineri* de Marius Ţeicu şi în *Ora H* de Vasile Veselovschi), fără să strălucească însă prin calităţi deosebite. O apariţie cu totul remarcabilă a fost aceea a lui Sergiu Cioiu, cîntăreţ şi actor care dispune de o largă paletă expresivă, valorificată din plin mai ales în *Cine a găsit tinereţea mea* de Radu Şerban, dar şi în *Tu să fii ca florile* de Mihai Dumbravă. Realizarea sa în primul cîntec a fost o adevărată bijuterie de rafinată inteligenţă şi discretă sensibilitate. În contrast cu el, Dan Spătaru pare puţin preocupat să-şi îmbogăţească arsenalul de mijloace de expresie, interpretările sale sînt lipsite de forţă de convingere şi mai ales nediferenţiate de la un cîntec

https://biblioteca-digitala.ro

la altul în funcție de genul și de conținutul fiecăruia. Prezența lui Iuliu Merca a fost în mod evident o eroare a compozitorului Horia Moculescu, singurul care l-a desemnat pentru piesa sa *Nu pot uita*. Abia cînd, la a doua interpretare, Marina Voica a reluat aceeași piesă, i s-au putut întrevedea calitățile. În fine, să subliniem debuturile în concurs ale tinerilor cîntăreți Adrian Romcescu și Eva Kiss. Cel dintîi este o reală descoperire : posedă un glas viguros, studiat, capabil de inflexiuni variate, de atacuri în forță, dar niciodată brutale, dispune de un fizic agreabil, știe să utilizeze mișcarea scenică spre folosul transmiterii conținutului piesei, are o dicțiune impecabilă. În ciuda marii sale tinereți, Adrian Romcescu a dat impresia unui cert profesionalism încă de la prima sa apariție în concurs. cu piesa *Chemarea dragostei* de Marius Țeicu, căreia i-a scos în evidență cu succes latura lirică, dar și momentele patetice. La rîndul ei, Eva Kiss a demonstrat posesiunea unei voci de calitate, justificînd prezența ei la marea întrecere anuală. Pentru a se impune în continuare, ea va trebui însă să-și diversifice posibilitățile interpretative ; vocea singură nu este suficientă pentru a face carieră în muzica ușoară. Necesitatea aceasta a devenit evidentă mai ales cînd Eva Kiss a prezentat inspirata piesă a lui Radu Șerban *O ramură spre cer*, ale cărei virtualități expresive ne-au apărut în bună măsură nefructificate, pentru a fi puse în valoare abia în interpretarea ulterioară a Corinei Chiriac.

★

Urmărită cu mult interes de un public larg, datorită transmisiunilor prin Televiziune și Radio, ediția din acest an a Concursului național de muzică ușoară a determinat apariția a numeroase comentarii și propuneri. Celor care s-au așteptat ca marea majoritate a celor 30 de piese finaliste să se impună de la prima audiție le amintim că cele mai vestite concursuri naționale de creație (printre care și cel de la San Remo) nu reușesc să lanseze mai mult de 4—5 șlagăre ; un asemenea număr de piese va pătrunde probabil în categoria șlagărelor și din ediția 1973 a Concursului de la Mamaia. S-ar fi putut obține, poate, mai mult, dacă — așa cum am arătat mai sus — s-ar fi evitat o serie de piese lipsite de însușiri reale, înlocuindu-le prin altele mai apropiate de nivelul unei exigențe calitative superioare.

Ideea egalizării premiilor și a mențiunilor între ele ar merita poate să fie reconsiderată. Însăși noțiunea de concurs presupune o ierarhizare a valorilor selecționate în final. Ce e drept, munca juriului devine în acest caz mai dificilă, mai plină de răspundere. Dar așa se întîmplă la toate concursurile artistice.

Prezența în juriu a unui număr tot mai restrîns de compozitori de muzică ușoară este întemeiată de dorința de a asigura hotărîrilor acestui for o maximă obiectivitate, chiar dacă — în acest fel — dispar în aceeași măsură competențele. Soluția ar fi, poate, mărirea numărului de muzicologi și critici muzicali, totodată obiectivi și competenți.

Dispariția concursului de interpretare își găsește desigur explicația în lipsa rațiunii de a obliga cîntăreți consacrați să se angreneze într-o întrecere, în care niciunul nu-și poate alege singur piesele în așa fel, încît să-i pună în valoare posibilitățile la maximum. S-ar putea însă introduce, separat, un concurs de tineri interpreți, destinat să atragă atenția asupra elementelor de perspectivă, atît de necesare muzicii noastre ușoare.

Un alt concurs, desfășurat tot în cadrul Festivalului de la Mamaia, ar putea avea ca obiectiv clasificarea celor mai valoroase formații vocal-instrumentale, care se bucură de o mare popularitate în rîndurile tineretului.

În fine, pentru a stimula ridicarea nivelului aranjamentelor instrumentale — una din problemele cele mai spinoase ale muzicii noastre ușoare — s-ar putea răsplăti cu premii cele mai izbutite orchestrații.

Iată un număr de propuneri, pe care ne permitem să le supunem atenției forurilor organizatoare ale Concursului național de muzică ușoară, cu credința că aplicarea lor în practică ar putea ridica și mai sus prestigiul și popularitatea acestei tradiționale competiții.

EDGAR ELIAN

PALMARES

PREMII

— oferite de Consiliul Culturii și Educației Socialiste : *DULCE, DULCE ROMÂNIE* și *STELELE*, ambele de George Grigoriu, pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu.

— oferite de Comitetul de Stat al Radioteleviziunii Române : *O RAMURĂ SPRE CER* de Radu Șerban, versuri de Flavia Buref și *CINE A GĂSIT TINEREȚEA MEA* de Radu Șerban, versuri de Aurel Storin.

— oferite de Uniunea Compozitorilor : *CHEMAREA DRAGOSTEI* de Marius Țeicu, versuri de Constantin Săbăreanu și *TINERII* de Marius Țeicu, versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu.

MENȚIUNI

— oferite de Consiliul Culturii și Educației Socialiste : TU EȘTI PRIMĂVARA MEA de Florin Bogardo, versuri de Ioana Diaconescu și LA NOI de Aurel Manolache, versuri de Saşa Georgescu.

— oferite de Comitetul de Stat al Radioteleviziunii Române : CÎNTA UN CIOBĂNAȘ de Temistocle Popa, versuri de Mircea Block, ȘI M-AM TREZIT CĂ IUBESC de Temistocle Popa, versuri de Aurel Storin și NICĂIERI de H. Mălineanu, versuri de Eugen Mirea.

— oferite de Uniunea Compozitorilor : CÎNTEC de Horia Moculescu, versuri de Eugen Rotaru, DE-A COLINDAT ACESTE LOCURI CINEVA și ORA H, ambele de Vasile Veselovschi, pe versuri de Mihai Maximilian și MI-AI SPUS CĂ MĂ IUBEȘTI de Mișu Iancu, versuri de Harry Negrin.

https://biblioteca-digitala.ro

Zilele Max Reger la Bonn

Filarmonica din München sub conducerea lui Fritz Rieger, orchestra Beethovenhalle și Corul Filarmonicii orașului Bonn, sub conducerea lui Volker Wanngenheim, Orchestra simfonică și Corul Radiodifuziunii din Köln sub conducerea lui Günter Wich, precum și corul Radiodifuziunii Suedeze din Stockholm dirijat de Eric Ericson împreună cu soliști renumiți din țară și din străinătate, printre care John Ogdon, Dietrich Fischer-Dieskau, frații Kontarsky și Takashiro Sonoda au contribuit la organizarea unei săptămîni omagiale, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui Max Reger. Manifestarea a avut loc în Capitala Republicii Federale Germania, care a oferit, ca sediu al Institutului Max Reger și ca loc de tradiție al unei foarte active Asociații Reger, încă din timpul vieții compozitorului, un cadru special foarte favorabil pentru acest proiect. Seminarul de muzicologie al Universității din Bonn a participat cu o expoziție „Max Reger și timpul său" la foarte bogatul program care a cuprins concerte în școli și biserici, dar care a oferit, înainte de toate prin concerte cu discuții și mese rotunde, premise pentru o preocupare teoretică, privind viața și opera sărbătoritului.

În mod normal este vorba, în cazul unor astfel de manifestări jubiliare, de „imaginea" compozitorului, văzut din perspectiva actuală. Este Reger un compozitor care cu timpul începe să fie uitat sau care de-abia trebuie să fie descoperit ? A fost un conservator sau un revoluționar, un „burghez întîrziat" (așa cum a fost numit în mod foarte serios într-una dintre contribuții) a fost un profet ?

Ideile și afirmațiile lui Reger, atît cît se citează în caietele program și documentații, prezintă prea puține lucruri „profetice". Ele apar mai mult ca dovezi ale unei teribile mulțumiri de sine decît ale unei participări la acele idei pe care le socotim astăzi că ar contribui la zguduirea unei epoci. Într-o *Antologie despre Max Reger* de Juan Alende-Blin, care a fost prezentată împreună cu lucrări plastice din preajma lui 1910 ca „Environnement" (cadru) la o seară de pian, instructivă, de Iwona Fütterer, rezultă din confruntarea afirmațiilor lui Reger cu cele ale lui Schönberg. Th. v. Hartmann sau Sabanejew mai degrabă imaginea unui rătăcit, retrovertit în epoca sa. Recitalul de pian al tinerei pianiste a confruntat *Episoadele op. 115* de Reger cu lucrări de pian de Busoni, Schönberg, Satie, Debussy și Charles Yves : desigur o cale foarte eficace și legitimă de a „investiga" opera unui compozitor.

Desigur că astăzi, o auzim altfel decît cu cincizeci de ani în urmă, o comparăm cu opera compozitorilor de azi însă (și aceasta este poate și mai hotărîtoare) cu contemporanii săi care între timp ne-au devenit mai familiari prin intermediul discului. Reger era cu un an mai tînăr decît Skriabin — ar putea fi el denumit un „Skriabin german" ? Ca simfonist avea drept contemporani mai în vîrstă pe Dvořak și Mahler ; dacă am compara, induși în eroare de înrudirile din acțiunea muzicală, *Piesa pentru orchestră* de Reger cu aceste modele (prototipuri) nu va lipsi deziluzia, acea impresie de inconsecvență în spiritul muzicii distractive, care caută să atingă stelele în două direcții neconciliabile : această muzică tinde atît spre bombasticul sonorității romantic tîrzii, spre exuberanța devenită rutină precum și în același timp spre întruchiparea ordinei clasiciste conștientă de misiunea ei.

Piese ca *Eremitul, op. 114* sau *Cele patru poeme simfonice pentru orhestră mare* după A. Böcklin, op. 128 sînt ele mai mult decît reflectarea „mizeriei germane" a unei arte a sunetelor care trăia din marile tradiții clasice, în timp ce dezvoltarea din răsărit și apus treceau peste ea ? Sînt ele mai mult decît o marfă distractivă pentru asociații de cîntări ambițioase, care puneau în primul loc „strălucirea" artei mari, în timp ce compozitorul disprețuit și cu conștiința încărcată nu voia să lase să decadă cu totul nici substanța nici forma ?

În orice caz, într-o asemenea dilemă nu se găsea numai Reger ; această problemă se ridica în fond în fața întregii sale generații care purta cu sine conflictul țelurilor dintre cele mai îndrăznețe inovații armonice și tradiția care obligă a formelor clasice de construcție. Sînt oare acele „modulațiuni regeriene", peste care unele interpretări alunecă numai ca peste ceva de la sine înțeles, esențialul și singurul lucru care rămîne din punct de vedere muzical-istoric din opera de o viață a lui Reger, ultima alternativă gîndită tonal față de dodecafonie ?

Dacă aceste salturi euristice ale unei logici armonice făcută perceptibilă, sînt executate conștient ca în interpretarea *Trioului în mi minor op. 102*, de către Sașko Gawriloff, Klaus Storck și Alfons Kontarsky atunci se observă cît de mult poate fi socotit Reger ca precursor al acelor direcții lineare muzical camerale care sînt legate de nume ca Hindemith și Sostakovici. Atunci nu mai surprinde cînd în discuția în contradictoriu asupra lui Reger se atrăgea atenția marii influențe pe care Reger a exercitat-o asupra lui Prokofiev. În acest sens ar putea fi privit *Quintetul în La Major op. 146 (Cvartetul de coarde* din Zagreb și Karl Leister, clarinet) ca precursor al neoclasicismului : aci nu mai predomină sonoritatea încărcată bizantină, ci lirica redusă, strict structurată.

La urma urmelor oare nu tradiția Reger însăși, tradițiile de interpretare impulsive și imaginate bombastic sînt acelea care barează ac-

https://biblioteca-digitala.ro

cesul către opera lui Reger și care fac ca criticul de astăzi să creadă că un Jubileu Reger ar fi în fond inutil, o plăsmuire silită între sistemul decimal și lipsa de fantezie ? În amintita discuție în contradictoriu despre Reger a fost pusă și întrebarea dacă Reger este o apariție tipic germană, care poate fi înțeleasă numai în Germania și a cărei popularitate s-ar baza pe înapoierea ei. Este menționată tehnica sa de compoziție a „comentariului scolastic", erudiția sa care ține de eleganță și care ar fi ascuns prin iscusință afinitatea sa pentru muzica distractivă.

Dar tocmai interpretările artiștilor străini au fost acelea care au făcut să se audă în opera lui Reger aspecte neobișnuite : aspectul virtuoz în concertul final al pianistului japonez Takahiro Sonoda care îți tăia răsuflarea. Formele sentimentale de dans, ritmurile de ceardaș, eleganța țigănească a celor *Cinci Humoreşti pentru pian, op. 20,* puterea de integrare a formelor clasice în *Siluete op. 53,* claritatea grotescă a structurii chiar a unor acorduri aglomerate în *Variațiunile op. 81* arată cu claritate că scriitura pianistică a lui Reger nu reprezintă tocmai un regres față de tradițiile lui Schumann, Brahms și Liszt ; aci apare întradevăr un contemporan egal al lui Skriabin și Debussy. Pentru a dovedi cu claritate acest lucru este probabil necesar ca să i se „îndepărteze sufletul", ca nici un sunet să nu rămînă în locul său normal, frazarea și nuanțarea dinamică să fie supuse unei modelări deosebit de severe. Takahiro Sonoda a urmărit consecvent și conștient în construcția sa să filtreze deoparte tot ce nu era consolidat la Reger.

Apoi aspectul linear în interpretarea Cvartetului din Zagreb „Colorismul", sonoritatea delicată a acestui ansamblu este neobișnuită la noi în țară : suplu și cu elasticitatea de pisică au cîntat Reger ca și cum ar fi fost Ceaikovski : deosebit de melodios cu animozitate ușor țigănească. Poate că o îngustare a punctului german de vedere rezidă în faptul de a-l concepe pe Reger întotdeauna în special din punct de vedere al sonorității ? Din interpretarea ansamblului din Zagreb reiese cît de consecvent — cu toată „supraîncărcarea" — duce Reger mai departe principiile beethoveniene de prelucrări a motivelor în *Cvartetul de coarde III op. 74.*

În fine aspectul neoclasic în cele *Opt cîntece spirituale pentru cor mixt op. 138,* prezentate de Corul Radioteleviziunii suedeze. Sînt desigur pe de o parte mărturii ale acelei tradiții neînfrînte în care Reger s-a aflat față în față cu *Motettele* de Bach — ne întrebăm de ce nu se cîntă aceste compoziții mai des în repertoriul coralelor noastre. Pe de altă parte, compoziții de acest fel în care persistă dimensiunile sonore ale lui Palestrina nu sînt chiar atît de obișnuite pentru epoca lui Reger. Pepping, Distler, David au scris în felul acesta, însă mult mai tîrziu. În această muzică, în care Reger reduce necesitatea de exprimare a secolului XIX la formele neobișnuit de concise, și unde el se dovedește precursor al unui „Neomadrigalism" care va apare 20 de ani mai tîrziu, parale ce conduc pînă la inflexiuni plagale și căi modale. „Disciplina formală" a execuției, chiar dacă nu lipsesc trăsături exterioare, a contribuit desigur la succesul ei deosebit.

Cele mai interesante aspecte ale interpretărilor date de artiști autohtoni le-au oferit recitalul de orgă al lui Gerd Zacher și seara de muzică de cameră a fraților Kontarsky. Gerd Zacher a motivat modelul pentru interpretarea dată de el *Introducerii, Passacagliei și Fugii în mi minor op. 127,* printr-o comparație cu tabloul în ulei al lui Georg Klimte Judith (1901) și a încercat să urmărească paralelele structurale plastic-muzicale pînă în detalii materiale. Chiar dacă această experiență nu reușește să convingă în toate detaliile (diverse analogii menționate aci rămîn mai degrabă în domeniul aprecierii filozofice generale, ele au mai degrabă calitate retorică decît analitică) convinge totuși rezultatul sonor. El ne îndepărtează de Reger cel cuprinzător spre nuanțarea dinamică a domeniului pianistic ; Gerd Zacher atrage atenția prin intonația accentuat înceată a vocilor conducătoare. În interpretarea lui piesa cîștigă o statică vastă cu putere sugestivă meditativă. Severitate informatorică au imprimat interpretările dou-ului de pian Alfons și Aloys Kontarsky, care pot fi privite ca o culminație a zilelor Reger de la Bonn : *Introducere, Passacaglia și Fuga pentru două piane op. 96,* ca și *Variațiunile și Fuga* pe o temă de Beethoven pentru două piane op. 86. Modul în care au fost interpretate aceste piese poate fi denumit sec și analitic, chiar ostil expresiei. Nu mai este vorba de momente de expresie, ci de configurații sonore ; tonuri cîntate elastic, frazări diferențiate și încă odată diferențiate. Ne simțim tentați să folosim pentru această soluție muzicală fidelă sensului, expresia lui Mallarmé „Nu cu idei, ci cu cuvinte se fac versurile". Tocmai *Variațiunile pe o temă de Beethoven* pot să ne ajute să hotărîm din nou locul lui Reger. *Înapoi la Beethoven* suna în anii 20, o chemare la luptă cu care se accentua o mișcare reformatoare neoclasică împotriva unei epoci a „anarhiei sunetelor" care se ridica. Reger mai concepea, evident, calea „înapoi la Beethoven" ca și o continuare : tehnica motivică a lui Beethoven, îmbogățită cu noi experiențe componistice, de ex. parametrii din ce în ce mai de sine stătători ai nuanțării dinamice, ai gradației motorice și ai „ritmului vertical" al structurilor sonore. Lirismul lui Beethoven rămîne intact ; ușoare adausuri se produc față de o dramatică contrarie a celor două partide pianistice.

Reger — așa reiese clar dintr-o interpretare ca cea a fraților Kontarsky — nu este în nici un caz un „monument al lui Bismarck", nici „ultimul credincios al tronului și altarului" în

https://biblioteca-digitala.ro

ambianța ducilor și paradelor militare, așa cum ar putea reieși el din unele documentații sau chiar s-ar fi declarat el în mod precis. Laturi mai hotărîtoare ale situației sale artistice au fost atinse desigur în ambianța de tablouri și texte de Juan Allende-Blin sau în comparația cu Georg Klimt a lui Gerd Zacher. Ceea ce ne-ar părea „supraîncărcat" la structurile sale (însă care ar trebui să ne apară de fapt din nou simple după experiențe de ascultare cu Bernd Alois Zimmerman), este comun cu multe expresii ale unei epoci, care a trăit fericirea prezenței unei infinite multitudini de forme ale cristalelor de stîncă, ale faunei marine din adîncuri și a plantelor exotice, le-a descris în versuri și le-a imitat în arhitectură, acea epocă în care au fost înființate cele mai multe grădini zoologice și botanice, dar care în credința nezdruncinată în procesul tehnic a ridicat și turnul Eiffel și a construit podul suspendat de la Wuppertal.

Reger mai stă încă cu un picior în această belle époque a simbolismului și a romantismului tehnic. În același timp însă se conturează în opera sa acele forme în care se distanțează următoarele decenii ale noii obiectivități și ale neoclasicismului plin de scepticism de această epocă a abundenței. Este deosebit de greu ca opera lui Reger să fie interpretată în această perioadă de tranziție. Poate că ea nu este încă mult prea apropiată.

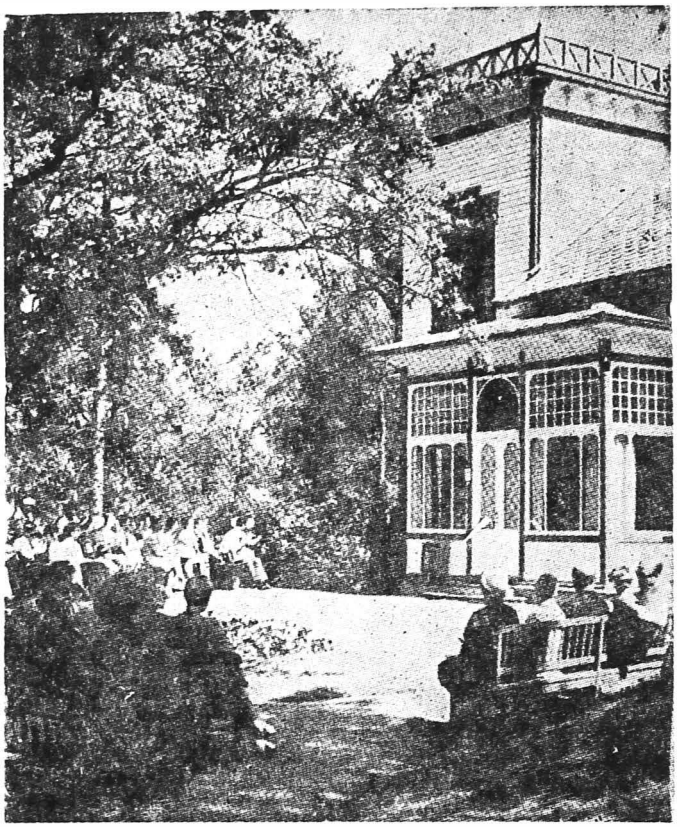
DETLEF GOJOWY

(traducere N. VÎLCU)

Festivalul de la Bergen

Compozitorii Grieg, Svendsen și Sinding, împreună cu violonistul celebru Ole Bull, au tălmăcit lumii printre cei dintîi înzestrările muzicale ale poporului norvegian, sensibilitatea lui romantică, de tip scandinav, dar contaminată de dansurile populare germane și de arta marilor maeștri europeni. Conta-

Karsten Andersen



Troldhaugen : Casa muzeu „Edward Grieg"

minarea aceasta este ușor de înțeles, pe de o parte datorită apropierii țării de coastele din Marea Nordului și Marea Baltică, zone efervescente ale culturii artistice de pe continent, pe de altă parte datorită faptului că, între 1350 și 1550, Bergen — cel mai mare oraș ca întindere și număr de locuitori al Norvegiei — a făcut parte din comunitatea puternicii Ligi hanseatice, a cărei influență a pătruns, pe căile comerțului vehiculator din totdeauna și de cultură spirituală, pînă în adîncul codrilor cu legende despre troli și amintiri de eroi.

Că Bergenul și-a asumat în cele din urmă, înaintea capitalei, sarcina organizării unui festival internațional de artă, a cărui vertebră o constituie muzica, lucrul acesta este o consecință a importanței economice, culturale și turistice a orașului lui Grieg și Ibsen, unde Ole Bull a creat primul Teatru Național norvegian. Port la Marea Nordului, străvechea așezare întinerită în fiecare an de vegetația tumultuoasă a primăverilor septentrionale oferă nu numai un public propriu, deosebit de receptiv la muzică, teatru, coruri, fanfare și chiar muzică de jazz, ci și numeroși străini veniți din emisfera occidentală să cunoască țările Scandinaviei, poarta lor de intrare dinspre ocean fiind marele port Bergen.

Cea de a douăzeci și una ediție a festivalului complex de muzică, teatru și folclor de la Bergen s-a desfășurat, la începutul verii, cu participări de artiști și formații naționale, în același timp însă și cu numeroase prezențe de dirijori, orchestre, virtuozi străini.

Importanța atribuită acestui festival anual de către organizatori o demonstrează și prezența la concertul inaugural a regelui Olav V și a prințului moștenitor. În sala cu o ideală acustică a Palatului de concerte a orașului, în care activează cu sediu perma-

https://biblioteca-digitala.ro

nent Orchestra simfonică locală, deschiderea festivă a înscris în program *Recviemul* de Verdi, interpretat de orchestra din Bergen, corul Orchestrei simfonice din Londra și, ca soliști vocali, soprana Taru Valjakka/Finlanda/, mezzosoprana Else Paaske/ Danemarca/, tenorul Caj Ehrestedt și Almar Heggen/ /Norvegia/, sub bagheta lui Karsten Andersen, dirijorul permanent al filarmonicii. A fost o execuție clară și vibrantă, care a marcat fericit începutul festivalului.

Dintre ansamblurile și artiștii străini prezenți de-a lungul celor trei săptămîni de concerte, spectacole, recitaluri, momente folclorice, proiecții de filme cu scenarii după autorii norvegieni și jamsessions, am reținut admirabilul octet vocal francez *The Swingle Singers*, într-un concert a cappella/Bach, Haendel, Mozart, Telemann, Benedetto Marcello, Johann Pachelbell, Antonio Vivaldi/și în concertul Orchestrei filarmonice din Oslo, dirijată de Miltiades Caridis/Grecia/, care a executat *Simfonietta pentru opt voci și orchestră* de Luciano Berio ; pe pianistul Cristoph Eschenbach/R.F.G./, dirijorul Okku Kamu/Finlanda/, ansamblul de balet Félix Blaska/Franța/, Opera regală din Stockholm/*Albert Herring* de Benjamin Britten/, violoncelista Zara Nelsova/S.U.A./, Orchestra simfonică din Praga, dirijată de Jindřich Rohan/Martinu, Johansen, Schubert, Dvořak, Mahler, Cvartetul de coarde din Zagreb / Kuglerič, Bartók, Debussy / Orchestra de cameră slovacă/Corelli, Haendel/, pianistul de jazz Oscar Peterson, echipele și ansamblurile folclorice din Norvegia, U.R.S.S., Cehoslovacia, Suedia, Spania, R.F.G. și Islanda.

Ceea ce constituie noutatea și atracția festivalului de la Bergen este nivelul ridicat al manifestărilor și egala atenție acordată tuturor domeniilor de artă, încît un recital de jazz are aceeași valoare, pentru organizatori și public, ca oricare dintre concertele simfonice sau reprezentațiile dramatice. Lucrul acesta a fost obținut prin invitarea unor artiști de primă mărime din țară și de peste hotare, ceea ce a conferit și ediției din 1973 o strălucire particulară, prin omogenitate în exigență și realizare artistică a celor mai variate momente de muzică, teatru, coregrafie, folclor și film/s-a prezentat noua producție a studiourilor americane, *Casa păpușilor*, după Ibsen, cu Jane Fonda în rolul Norei/.

„Săptămînile festive vieneze"

„Săptămînile festive vieneze", care și-au dobîndit pe parcursul celor douăzeci și două de ediții anterioare un prestigiu întemeiat în rîndul festivalurilor de pe continent, a adăugat un spor de calitate faimei sale printr-o și mai bună alegere, de astă dată, a artiștilor-oaspeți și a ansamblurilor străine invitate. A fost interesantă, de pildă, confruntarea unor colective artistice de ținută și vechi tradiții în interpretarea repertoriului rossinian, care a dominat o mare parte a repertoriului liric în ultima ediție. Scala din Milano a prezentat *Cenușăreasa*, sub bagheta lui Claudio Abbado, care i-a păstrat muzicii

„Bărbierul din Sevilla" de Rossini în interpretarea soliștilor Operei de Stat din Berlin

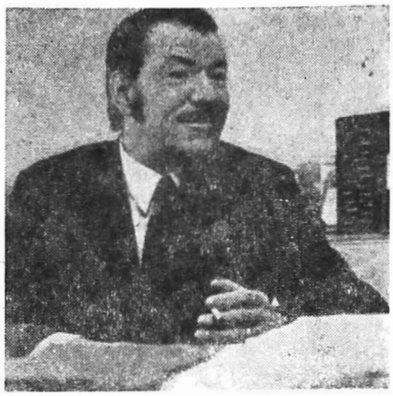
„Lebedei din Pesaro" întregul freamăt de prospețime și inedit. Opera de cameră a Teatrului Colón de la Buenos Aires a excelat, cu o echipă de voci admirabile — ca timbru, mobilitate, expresie și cultură lirică — în *Scara de mătase*. La rîndul lor, artiștii Operei de stat din Berlin și-au dovedit calitățile de muzicalitate în *Bărbierul din Sevilla*, a cărui regie a fost semnată de Ruth-Berghaus. Artiștii berlinezi au urmărit și izbutit pe deplin să impună, pe lîngă frumusețea muzicii rossiniene, și bogata tipologie de personaje semnificative ale lui Beaumarchais. Iată de ce nu am exagerat, afirmînd în altă parte — în acord cu cei mai severi critici din capitala austriacă — că imaginile celebrei opere bufe a lui Gioacchino Rossini au fost, sub toate aspectele, jubilante, adăugînd că modernitatea expresiei a fost o consecință firească a impresiei, atît de dificil de obținut, că acțiunea scriitorului francez, în viziunea rossiniană și în transpunerea regiei, se petrece *aici* și *acum*, nu în urmă cu două secole.

S-au bucurat de apreciere spectacolele, de pe scena Teatrului an der Wien, cu *Elixirul dragostei* de Donizetti, cu tenorul Nicolai Gedda, secondat de Reri Grist, Robert Kerns și Eberhard Wächter, regia fiind a lui Otto Schenk. La Opera de stat, Götz Friederich a montat, într-o concepție caracterizată de grandoare, drama lirică *Moise și Aaron* de Arnold Schönberg, dirijor fiind Cristoph Dohnányi.

În concertele și recitalurile festivalului din acest an au apărut virtuozi instrumentiști, dirijori și artiști vocali iluștri, ca Friederich Gulda, Arturo Benedetti Michelangeli, Dietrich Fischer Diskau, Pierre Boulez, Rudolf Serkin, Nathan Milstein, Karl Böhm și Géza Anda.

Viena și-a adus aminte și de astă dată, așa cum a făcut-o mereu, de muzicienii săi „de casă", de cîntecele străbătute de o ușoară melancolie ale orașului, pe care de altfel nu l-am uitat niciodată. În ciuda unei veri nu prea favorabile concertelor în aer liber, prin grădinile din Grinzing, seară de seară, după terminarea concertelor și spectacolelor, formații *schrammel* au întregit firesc și cu o rezonanță autentică atmosfera frumosului festival vienez.

https://biblioteca-digitala.ro



Ulrich Baumgartner

Ne-a surprins absența artiștilor și a formațiilor românești atît din festivalul de la Bergen, cît și din cel de la Viena. Cu atît mai mult, cu cît unul din factorii responsabili ai manifestărilor norvegiene dl. Ole Myrvoll, primarul general al Bergenului, și-a amintit cu admirație de perfecțiunea corului bucureștean „Madrigal", care a lăsat o impresie profundă în 1971 la Bergen, iar profesorul Ulrich Baumgartner — președintele „Săptămînilor festive vieneze" — ne-a vorbit în aceiași termeni despre triumful tinerilor artiști români Andrei Agoston și Emil Gherman din România, care, la ediția de anul trecut, au obținut premiile mari ale concursului de vioară, respectiv de canto, din concursul desfășurat în cadrul festivalului.

Prezențele artiștilor noștri sînt dorite și solicitate peste tot. O impresariere mai activă ar contribui la difuzarea eficientă a artei interpretative românești tocmai în contextul festivalurilor cu ecouri de durată în conștiința publicului și a criticii străine, îndeosebi în centre muzicale cu reputația bine stabilită în peisajul vieții muzicale mondiale din zilele noastre.

Festival bienal al tinerilor interpreți de la Fertöd

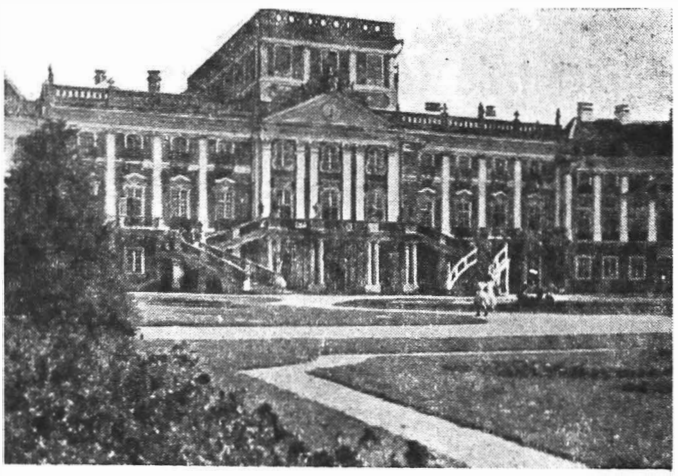
În scopul prezentării în fața impresarilor, producătorilor de radio, disc și televiziune, precum și a criticilor muzicali ai marilor cotidiene de pe continent și chiar de mai departe/S.U.A., Japonia, Australia/ a unor interpreți tineri, aflați în pragul afirmării lor artistice, Televiziunea Ungară, în colaborare cu oficiul de concerte și turnee artistice *Interkoncert* de la Budapesta, a organizat în cursul lunii iunie, la Fertöd — localitate aflată în apropiere de Sopron, la granița de către Austria —, a doua ediție a festivalului bienal „Interforum".

În castelul construit în stilul barocului tîrziu, cu influențe de rococo vienez de către principele Michael Eszterházy, de care Joseph Haydn a fost atașat, cu intermitențe, aproape treizeci de ani, ca muzician de curte, douăzeci și unu de tineri interpreți din R.P.U., Uniunea Sovietică, Bulgaria, Cehoslovacia, R.D.G., Olanda, Suedia, Finlanda, Italia, R.F. Germania, Polonia și Marea Britanie au încercat să-și demonstreze virtuozitatea concertistică, într-un repertoriu instrumental și vocal. Repertoriul lor a fost lăsat la libera alegere a artiștilor, pentru ca nimic să nu-i stinghereasca în efortul de a-și pune în lumină cele mai favorabile aspecte de tehnică, stil și capacitate de comunicare cu auditorii.

Avînd caracterul unei nobile emulații, nicidecum pe acela al unui concurs propriu-zis, neexistînd jurii și sisteme de clasificare în rîndurile asistenței, festivalul a impus cîteva talente de pe acum bine conturate ca pregătire tehnică, maturitate stilistică și virtuți expresive. Între acestea se află violoncelistul maghiar Csaba Onczay, pianista sovietică Natalia Gavrilova, cvartetul de coarde „Lindsay" din Londra, violonistul maghiar Szenthely Miklós, mezzosoprana olandeză Sylvia Schlütter, soprana maghiară Tokody Ilona, flautistul italian Giorgio Tagnoni, oboistul belgian Paul Dombrecht și pianistul suedez Hans Pallson. A impus, însă, în același timp și evidența bunei pregătiri tehnico-artistice a tinerei generații de interpreți de pe întreg continentul, care caută prilejuri cît mai multe și mai variate spre a-și valorifica înzestrările temeinice.

Un astfel de prilej le este oferit de televiziune, care — așa cum s-a văzut și la Fertöd — își diversifică și îmbogățește emisiunile prin înregistrări nu numai din concertele publice, ci și din recitaluri sau concerte organizate anume în decoruri adecvate, chemate să sporească, printr-o ambianță de atmosferă, intimismul muzicii de cameră. O asemenea ambianță oferă și frumosul castel de la Fertöd. Recolta Televiziunii Maghiare, în acest festival de o săptămînă, a fost de douăzeci și cinci de emisiuni muzicale de cîte treizeci și patruzeci de minute. Foloasele tinerilor interpreți prezenți la Fertöd — al cărui castel adăpostește și o admirabilă expoziție permanentă asupra creației și vieții lui Haydn — au fost, în general, considerabile prin impresia favorabilă produsă asupra impresarilor, dirijorilor, directorilor de instituții muzicale și producătorilor din lumea întreagă.

Țara noastră a fost reprezentată la festival „Interforum" de pianistul Tudor Dumitrescu, care a executat lucrări de Beethoven, Liszt și George Enescu. Cu o dexteritate tehnică remarcabilă pentru cei șaisprezece ani ai săi, avînd un temperament viu, mobil și colorat, tînărul pianist român a dat dovadă de frumoase însușiri interpretative, convingînd de talen-



Fertöd : Castelul Esterházy

https://biblioteca-digitala.ro

tul său numeroase personalităţi de seamă ale vieţii muzicii internaţionale.

Festivalul de la Fertöd a dat ocazie şi unor discuţii fructuoase specialiştilor maghiari şi străini asupra rostului, modului de organizare, ecoului şi calităţile manifestărilor de acest fel. Noi am sugerat ca numărul tot mai mare de interpreţi dînd dovadă de muzicalitate şi de o excelentă pregătire teh-

Pianistul Tudor Dumitrescu

nică să fie folosit şi pentru difuzarea, ba chiar stimularea creaţiei originale. Lucrul acesta este realizabil prin obligarea lor de a prezenta, în programul festivalurilor, concursurilor etc. şi cîte o lucrare inedită a tinerilor compozitori din ţările cărora le aparţin, sugestie însuşită, pare-se, atît de organizatorii festivalului bienal de la Fertöd, cît şi de mulţi dintre muzicienii invitaţi.

GEORGE SBÂRCEA

Olimpiada cîntecului de la Atena

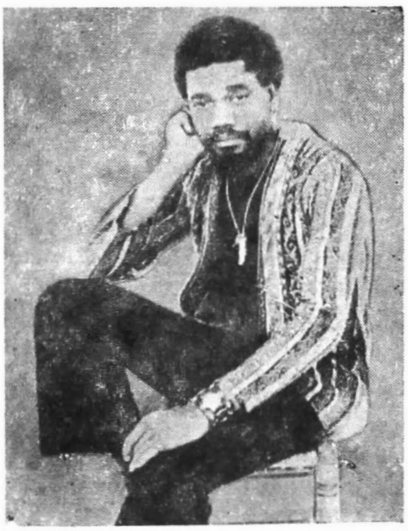
Inaugurat în iulie 1968, pe marele stadion olimpic din capitala Greciei, festivalul „Olimpiada cîntecului" a întrunit la cea de a VI-a ediţie a sa, din iulie 1973, patruzeci de compozitori din tot atîtea ţări ale lumii, reprezentaţi de interpreţi aleşi chiar de ei spre a le pune în valoare creaţiile. Concursul de creaţie din cadrul festivalului are o mare putere de difuzare pe întreg globul, dacă se ţine seama de numărul criticilor muzicali, producătorilor de disc şi radioteleviziune, editorilor de muzică şi vedetelor care asistă an de an la această prestigioasă manifestare. Juriul — alcătuit din douăzeci şi trei de membri, sub preşedenţia lui Costas Yannides (Grecia) — este chemat să acorde trei premii şi şapte menţiuni pentru cele mai bune piese din creaţia nouă de muzică uşoară a compozitorilor de pretutindeni.

Premiul I a fost atribuit cîntecului *Kamouraska*, text şi muzică de Michel Conte (Canada), interpretat de Julie Arel ; Premiul II, cîntecului *Dirty Lady* de J.B. Euson (Insula Aruba), interpretat de autor ; Premiul III, cîntecului *Ultima zi de vară* de J. Robeznik (Iugoslavia), interpretat de Radóyka. Cele şapte menţiuni au fost conferite compoziţiilor lui G. Stephens şi P. Callander (Anglia), Joe Kentridge (Africa de Sud), Armand Canfora (Franţa), Kenakis (Grecia), Kat. Hattori (Japonia), S. Abramovitch şi B. Blake (Statele Unite ale Americii), precum şi — *ex-aequo* — Eldad Shrim (Israel), Andy Galligan (Irlanda) şi Ted şi Margaret Wade (Jamaica).

Apreciind contribuţia esenţială adusă de către interpreţi la impunerea şi difuzarea cîntecelor de muzică uşoară, juriul a atribuit un premiu pentru cel mai popular cîntăreţ, cantautorului J. B. Euson (Insula Aruba), iar pentru cea mai bună interpretare, cîntăreţei iugoslave Radoyka. Un premiu special pentru cea mai bună orchestraţie a fost oferit compozitorului Aldemaro Romero (Venezuela).

România a fost prezentă la ediţia din acest an a Festivalului atenian, prin cîntecul *Alerg printre stele spre tine* de Radu Gheorghiu, pe versuri de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu, orchestrat excelent de George Grigoriu şi interpretat de Aurelian Andreescu. Dacă n-a fost o prezenţă dintre cele mai semnificative, lucrarea s-a încadrat oricum în ţinuta generală a competiţiei şi, îndeosebi, a prilejuit tragerea învăţămintelor necesare privind nivelul la care exigenţele unor concursuri internaţionale solicită coalizarea tuturor

Julie Arel



J. B. Euson

Radóyka

https://biblioteca-digitala.ro

energiilor și capacităților spre a avea șansele de reușită în înfruntarea talentelor artistice.

În cele două seri de festival am asistat la o impresionantă perindare de creații și interpreți din patruzeci de țări, fiecare aducînd timbrul specific propriului popor, calitățile artistice și profesionale menite a-i impune atenției publicului și juriului deopotrivă. Cum în a doua parte a celor două seri de concurs au avut loc recitaluri date de Pepino di Capri, Rocky Roberts cu the Coleman, trioul Dino Garcia și Johnny Hallyday cu Silvie Vartan, s-a remarcat inexistența diferențelor de nivel artistic între vedetele de recital și interpreții de concurs, ei înșiși vedete ale cîntecului de muzică ușoară. Orchestra Radioteleviziunii din Atena a asigurat interpreților un acompaniament nuanțat, stimulînd atenția asupra valorii pieselor aflate în concurs și dozîndu-și în așa fel volumele sonore, încît soliștii vocali să poată pune în lumină și vibrațiile poetice din textele cintecelor.

Aș dori să arăt, în încheiere, ce strălucire pot conferi recitalurile unor artiști de primă mărime festivalurilor cu profil de concurs. Dacă Johnny Hallyday și Silvie Vartan sînt cunoscuți și publicului nostru, care le audiază frecvent înregistrările în emisiunile de radio și televiziune sau pe disc, apreciind stilul ce-l propun, Rocky Roberts și trioul vocal ce-l acompaniază merită să beneficieze pe viitor de simpatia amatorilor, fiind vorba de un artist de o extraordinară frumusețe și maleabilitate vocală, dublată de marea artă a showului. Prezența lui pe scena arenei ateniene a constituit un moment de autentică desfătare muzicală, aducînd ritmurile insinuante și fiorul de emoție al cîntecelor fierbinți din aria Mării Caraibilor.

Nu pot pune punct acestor rînduri, fără a acorda o deosebită apreciere organizării acestei minunate manifestări artistice, organizare care se datorează în cea mai mare măsură D-lui TAKIS CAMBAS, directorul artistic al acestui festival.

MIȘU IANCU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

● Violonista Cornelia Bronzetti și pianistul Gabriel Amiraș au efectuat un turneu în Italia și Spania, timp de două luni. Prezența artiștilor români la Campobasso, în cadrul unui ciclu de concerte care reunește importante personalități și formații din întreaga lume (Orchestra de cameră din Praga, Orchestra de cameră ORTF, pianiștii P. Badura Skoda și Jorg Demus), a fost urmărită cu un interes sporit de faptul că ei au susținut în cadrul a trei concerte integrala Sonatelor pentru vioară și pian de Beethoven. Ecouri deosebit de favorabile au fost inserate în cotidienele italiene : „Alcătuit din foarte valoroși muzicieni români, *Duo de sonate din București* se prezintă publicului cu o faimă remarcabilă... Talent remarcabil, tehnică perfectă, sunet de o frumusețe ieșită din comun, iată aprecierile criticii" (Vincenzo Tullio în IL MATTINO din Neapole) ; „Cele zece sonate interpretate de duo-ul Bronzetti-Amiraș au avut un succes maxim. Dificultățile interpretării și tehnicii fac ca asemenea lucrări să fie rar alese de interpreți. Cei doi tineri și valoroși artiști pot din plin să susțină această încercare, și au făcut-o cu un rezultat magnific". (W. de Angelis în IL TEMPO).

În Spania, programele au alternat mai multe formule, îmbinînd concerte de duo cu recitaluri pianistice. Astfel, după interpretarea *Sonatei op.* 53 de Beethoven, Gabriel Amiraș este apreciat ca avînd „un mod foarte apropiat de felul în care ar fi putut concepe această sonată însuși propriul ei creator. Gabriel Amiraș are o alură foarte beethoveniană, ca vigoare, robustețe a sunetului și temperamentul înflăcărat". (LA VERDAD, Murcia). În privința impresiei lăsate de programele de duo, un alt cotidian scrie : „Un recital care a plăcut în cel mai înalt grad publicului, recital ce s-a distins prin suprema muzicalitate ce-i caracterizează pe acești artiști... Dificilele sonate de Beethoven și Brahms au constituit o magistrală lecție de interpretare și tehnică". (IDEAL, Granada).

● Ecouri deosebit de favorabile însoțesc activitatea concertistică a lui Cătălin Ilea, desfășurată peste hotare. Astfel interpretarea *Concertului pentru violoncel de Anatol Vieru,* în cadrul turneului Filarmonicii „George Enescu" în Uniunea Sovietică, a fost remarcată ca un moment deosebit al carierei sale. Iată cîteva ecouri din presa sovietică de specialitate : „În interpretarea lui Ilea, dimensiunea concepției muzicale se îmbină cu prelucrarea rafinată a amănuntelor, cu o deosebită culoare a tonurilor romantice ; atrage în mod aparte flexibilitatea și cantabilitatea melodicii, fără a mai vorbi de baza tehnică a măiestriei sale. Asemenea însușiri au fost deplin demonstrate în redarea *Concertului* de Vieru" (MUZICALNAIA JIZNI) ; „Violoncelistul Cătălin Ilea ne-a apărut ca un muzician cu un stil rafinat, posedînd calități de virtuoz" (SOVIETSKAIA MUZICA).

Susținînd în programul Filarmonicii din Budapesta *Concertul* de Saint Saëns, sub bagheta dirijorului Andras Korody, Cătălin Ilea a impresionat în mod cu totul aparte publicul. „Oaspetele român — scrie Pernye Andras în MAGYAR NEMZET — este un violoncelist excepțional. Tălmăcind cu mult elan și virtuozitate Concertul de Saint Saëns, el a demonstrat că executantul unei lucrări nu este criticul, ci interpretul ei. În această ipostază, ne-a convins, într-un opus care este un fruct mai mult decît copt al romantismului. Registrul înalt al violoncelului sună cristalin, aerat și frumos, frazarea este concepută cu mare subtilitate, cîntul revelîndu-ne o profundă concepție interpretativă, reflex al unei pregnante personalități".

LILIANA CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

L'aspect socio-culturel du phénomène musical contemporain, problème capital de la vie musicale de nos jours*)

Nombreux et divers sont les aspect du phénomène musical contemporain, mais, sans doute, parmi cette multitude, faut-il considérer comme plus signifiants les *aspects de structure* — c'est-à-dire les moyens de travail nouveaux de la technique de composition — les aspects concernant les *sens philosophiques et esthétiques de l'oeuvre musicale, didactiques-pédagogiques* et tout particulièrement socio-culturels.

1. *Les aspects concernant les nouvelles techniques de composition* ont déja été l'objet de larges débats dans les traités et autres ouvrages de spécialité, au point que l'on connaît actuellement avec précision les conséquences et la place du phénomène contemporain de création dans le contexte d'une théorie générale de la musique.

2. *L'aspect philosophique-esthétique* continue de susciter — étant donné la diversité des moyens utilisés — de vives discussions qui, assurément, ne prendront pas fin de si tôt à cause des nombreux facteurs dont il faille tenir compte — certains étant même de nature subjective — dans l'établissement des coordonnées esthétiques d'une oeuvre musicale créée au cours d'un siècle où la révolution technique influence de manière décisive l'activité matérielle et spirituelle.

Dans ce sens, le *facteur temps* a, sans doute, son importance, puisqu'on sait que le concept esthétique de l'art subit des transformations continuelles en fonction de l'évolution des moyens utilisés et du degré d'accoutumance du public à l'égard des oeuvres nouvelles. On constate de nos jours que le spécialiste lui-même a besoin d'une appréciable période d'accommodement à la nouvelle technique de composition, si l'on tient compte que d'importantes innovations ont lieu jusque dans la structure de la matière sonore (nous envisageons par là, la musique créée dans les laboratoires électroniques). Au moyen de l'électronique, le compositeur d'aujourd'hui est devenu le maître absolu de l'analyse et de la synthèse du son, amplifiant considérablement de la sorte le champ sonore avec lequel il travaille ; aussi, faut-il s'attendre à des conséquences imprévisibles jusque sur le plan de l'esthétique de notre art.

3. *L'aspect didactique-pédagogique* du phénomène musical contemporain acquiert — à la lumière des affirmations ci-dessus — une signification à part, l'école étant appellée à une contribution effective à l'introduction des oeuvres nouvelles dans le flux culturel. C'est pourquoi l'on comprend fort bien la raison pour laquelle la Société internationale de l'éducation musicale (ISME) se propose de débattre de cet important aspect à la XI-e Conférence de l'an prochain à Perth en Australie.

4. *L'aspect socio-culturel* du phénomène musical contemporain vise principalement à l'adhésion ou à la non-adhésion du public amateur d'art aux nouveaux moyens de composition musicale. Cela constitue, de toute évidence, le *problème capital* qu'affronte la société de notre monde contemporain ; aussi bien saluons-nous avec satisfaction l'initiative du Conseil International de la Musique de débattre de cet aspect dans les travaux de notre assemblée

*) *Etude présentée au Congrès International de la musique — Genève, 8—15 septembre, 1973.*

https://biblioteca-digitala.ro

générale, sur lequel, d'ailleurs, je me permettrai de retenir pour quelques instants votre bienveillante attention.

Sans doute l'oeuvre musicale n'est-elle pas créée, pour demeurer prisonnière dans le buvard du compositeur. Elle n'atteint son but qu'en prenant contact avec le public amateur d'art, le seul en mesure de la faire valoir et de lui conférer l'attribut de la pérennité, à côté des autres valeurs culturelles passées et présentes de la société.

„Le dialogue de l'artiste avec son oeuvre — déclare Pierre Francastel — implique la participation du spectateur et les éléments de l'objet figuratif (en l'espèce, l'oeuvre d'art — n.a.) n'existent pas seulement dans la conscience et la mémoire du créateur, mais aussi dans celles de tous ceux qui, présents ou éloignés dans le temps et l'espace, en devenant les bénéficiaires de cet objet, lui confèrent au fond sa seule réalité" (voir „Realitatea figurativă", Ed. Meridiane, p. 42).

La musique est donc, avant tout, un phénomène socio-culturel, une manifestation de l'esprit humain avec de puissantes et de profondes implications sociales, pleinement vérifiées le long de l'histoire de la société humaine, ainsi que le soulignait Yehoudi Menuhin — si éloquemment d'ailleurs dans son article sur „La musique et son apport à l'humanité" paru dans la revue de l'UNESCO „L'homme et les arts".

Plus que jamais aujourd'hui, l'oeuvre d'art loin de constituer un acte isolé doit tout au contraire être pourvue d'une fonction sociale, qu'elle soit l'écho des vertus et des aspirations humaines, qu'elle s'adresse à l'homme, qu'elle naisse de son coeur assoiffé d'intenses moments de vie affective, qu'elle réponde aux manifestations complexes de sa vie spirituelle. Ceux qui, le long de l'histoire, ont chanté les grandes aspirations humaines, sont demeurés ce qu'ils avaient été de leur vivant, parce que justement ils s'étaient identifiés a ces aspirations, à l'amour du beau et du bien, aux nobles idéaux de progrès et de liberté.

Ces vérités, bien que généralement connues, nous nous permettons de les souligner, parce que chez certains philosophes et créateurs contemporains persiste l'idée que „l'acte de la composition contribue d'autant plus au progrès de l'art musical qu'il est plus savamment présenté, plus sophistiqué, plus alambiqué".

Une semblable idée contient en germe la condamnation à l'isolement du public, — auquel pourtant elle est destinée, de l'oeuvre musicale, d'où implicitement le danger qu'elle ne puisse pas devenir cet acte à fonction sociale dont nous parlions tout-à-l'heure.

Sans doute, le compositeur a-t-il toujours été et doit-il être, à son époque, un avant-coureur en ce qui concerne ses moyens de composition, le rôle du simple épigone étant également condamnable, mais pas autant cependant que le serait celui qui ne saurait assigner à son message musical quelque voie d'accès au coeur de ses auditeurs. J'envisage plus particulièrement ces idiomes de la composition absolument hermétiques parmi lesquels il y en a qui sont demeurés au stade de l'expérimentation, autrement dit qui n'atteignent même pas les conditions requises par l'art; ils ne cessent d'augmenter chaque jour davantage le décalage — déjà trop grand, hélàs — entre le „nouveau" artistique et la capacité d'entendement du public.

C'est pourquoi, de nos jours, où la musique est appelée d'être aussi présente que possible dans l'action d'éducation du public contemporain, le compositeur à son tour est-il appelé à réfléchir plus longuement sur le caractère social de son oeuvre et de ne pas choisir l'isolement.

En affirmant cela, nous sommes en même temps conscients du fait que l'art musical — comme tout autre domaine — dispose de sa propre voie vers le progrès, aussi bien personne et rien ne saurait l'arrêter dans sa marche en avant.

A ce propos, Robert Schumman disait, sans le moindre équivoque : „respectez l'ancien, tout en vous intéressant continuellement à ce qui est nouveau".

C'est dans ce même contexte l'an dernier à Tunis, à la Conférence de la Société Internationale d'Education Musicale, le Prof. *Egon Kraus* — président de la société — assignait à juste titre à notre société contemporaine la responsabilité de *„garder les traditions musicales"* d'une part et *„d'assurer le développement futur de la culture musicale"* d'autre part.

En nous emparant de cette occasion — nous souhaitons vous informer sur l'action entreprise par le Comité Roumain du C.I.M., sur un plan plus vaste, autorités et institutions d'Etat s'y trouvant engagées, afin de diminuer le décalage entre l'acte nouveau de composition musicale et la capacité d'entendement du public.

Il faut dire que notre travail est en quelque sorte facilité du fait que la génération actuelle de compositeurs roumains s'abreuve à une source commune en ce qui concerne les moyens de composition : *le chant populaire*, aussi abstraite et subtile que semble être la technique de son emploi ; cela facilite grandement le contact et l'adhésion du public à la création musicale nouvelle. En suivant l'exemple d'Enesco, les intonations et les *rythmes populaires*, les *harmonies modales* et, ces derniers temps, *l'hétérophonie* — système également rencontré dans la musique populaire roumaine — s'emploient intensément mais dans une forme sublimé et à l'aide de moyens de composition variés, y compris ceux qui tiennent de la technique la plus évoluée.

On mentionne parmi les procédés utilisés dans le but de propager le nouveau phénomène de création musicale.

1. *La fréquente programmation des ouvrages nouveaux dans les concerts publics.*

Dans tout concert symphonique ou de musique de chambre, l'on interprète d'habitude des oeuvres roumaines contemporaines ou appartenant à la mu-

https://biblioteca-digitala.ro

sique étrangère et qui utilisent des moyens évolués. La même action est assurée dans les emissions radiophoniques et les enregistrements sur disque.

2. *Assurer la pénétration des orchestres symphoniques, des ensembles de chambre et d'opéra, par* l'organisation de programmes spéciaux de musique contemporaine, dans les usines, les entreprises, les écoles et les facultés — les concerts étant précédés dans ces centres par des présentations musicologiques *ad rem.*

3. *L'organisation de festivals spéciaux de musique contemporaine* à concours sur plan local (dans les grandes villes de la province roumaine et dans la Capitale du pays).

4. *La programation régulière de concerts spéciaux de musique contemporaine,* suivis de débats et de discussion avec le public auditeur.

5. *Enregistrement sur disque des ouvrages roumains nouveaux* et leur mise à la disposition du public par l'intermédiaire du réseau commercial courant.

6. *Engagement de la presse et des revues de spécialité* dans l'action de rendre compte et de comprendre le message artistique qui utilise des moyens de composition évolués.

7. *Introduction des ouvrages roumains nouveaux et étrangers comme études obligatoires dans les plans d'enseignement* des Conservatoires et des écoles spéciales de musique, aux examens annuels et de fin d'études, chaque candidat étant obligé de clôre ses épreuves par une ou deux interprétations de musique contemporaine—roumaine et universelle.

Puisque nous disposons de plus de 20.000 élèves et étudiants dans les écoles de musique et les Conservatoires, nous espérons qu'ils deviennent d'efficaces propagateurs du répertoire nouveau, comme il est déja prouvé de manière positive parmi les diplomés de la dernière dizaine d'années. On poursuit là aussi l'exhortation de la musique roumaine, Démètre Kiriac, qui affirmait il y a une cinquantaine d'années : „la destinée de la musique se décide à l'école".

On ne saurait pourtant dire que le problème est définitivement résolu, mais l'on observe malgré tout un rapprochement beaucoup plus sensible du public à l'égard des oeuvres évoluées du point de vue des moyens de composition, ce qui nous encourage à persévérer dans les efforts conjugués qui se déposent dans les milieux et les institutions de spécialité de notre pays afin d'assurer une intense propagation de la création musicale nouvelle roumaine aussi bien qu'universelle.

En participant aux travaux de la présente assemblée générale, nous sommes heureux d'apprendre et de retenir d'autres méthodes aussi que l'on pratique ailleurs également, afin de rapprocher le plus possible l'oeuvre d'art contemporaine du public de notre monde d'aujourd'hui.

VICTOR GIULEANU

C. I. M.

COMITE NATIONAL ROUMAIN

Rapport d'activité de l'année 1972—1973

Le Comité National Roumain du C.I.M. a l'honneur de soumettre à l'Assemblée Générale un rapport sur l'activité de l'année 1972—73.

Afin d'assurer l'heureuse conjugaison de ses efforts en vue d'une activité aussi efficace que possible, le Comité National Roumain comprend des représentants de tous les secteurs du pays concernant la musique. Il est évident que le Comité National Roumain a fait preuve, chaque jour davantage, de sa volonté de répondre aux multiples exigences qui naissent du déploiement d'une vie musicale en Roumanie, aussi bien que de la mise en oeuvre d'une vaste collaboration internationale sur le plan de la musique.

Déroulant son activité sous l'égide de l'Union des Compositeurs et sous celle du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, le Comité National Roumain compte, parmi ses membres, des compositeurs, des musicologues, interprètes et pédagogues — soit, au total, 35 membres qui travaillent dans des institutions culturelles ou destinées à la propagation de la musique ; ce sont : le Ministère de l'Enseignement, l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, la Radio-Télévision, les Conservatoires, l'Association des Hommes de l'Art et de la Musique, les Philharmonies, Théatres d'Opéra du pays, etc : conformément au programme des recommandations d'ensemble du C.I.M., ainsi qu'à celui du Comité National Roumain, l'activité de l'année 1972—1973 porta sur les objectifs suivants : a) *L'intensification de l'éducation musicale du public et tout particulièrement de la jeunesse dans le cadre de la vie artistique de Roumanie.*

Etant convaincu que l'activité d'éducation musicale a pour but essentiel de faire valoir et d'encourager la manifestation des talents de valeur de la création musicale et de l'interprétation roumaine aussi bien qu'étrangère, en même temps que d'assurer une large initiation du public de différents catégories, le Comité National Roumain a prêté son appui à :

— l'enrichissement du répertoire pratiqué dans les enregistrements sur disques, etc., par des réalisations signifiantes de la création et de l'interprétation musicales de Roumanie et de l'étranger. Dans ce but, le Comité National Roumain a participé aux débats et à l'élaboration du répertoire des saisons symphoniques, d'opéras, de musique de chambre, etc., de même qu'il a contribué à l'action de promouvoir les interprètes roumains et étrangers,

https://biblioteca-digitala.ro

en rapport avec les exigences du public roumain de nos jours.

b) *Le déploiement d'actions musicales destinées au public du pays :*

Citons, parmi celles-ci, quelques-unes des plus importantes :

— le concours d'interprétation chorale — appelé „Patrium Carmen" — qui contribue de manière positive à la manifestation artistique de dizaines d'ensembles choraux amateurs ; le choix se fait par étapes — en partant de la commune, au département, en finissant par distinguer, à l'échelon du pays, les ensembles les plus doués. Dans le même sens se déroulent les concours républicains des jeunes soli et ensembles de musique populaire (désigné sous le nom de „Fleur de mon jardin") et de musique légère (appelé „L'étoile sans nom").

— les concours et festivals qui ont lieu à Bucarest et autres villes importantes du pays ont pour but — entre autres — de stimuler une participation active de ces centres à la vie musicale et au développement de la collaboration musicale nationale et internationale. Mentionnons, parmi ceux-là : le Festival international de musique „Georges Enesco", qui a lieu à Bucarest tous les trois ans — la VI-e saison déroulé cette année même, du 11 au 18 septembre ; le concours et festival national de musique légère (annuel à Mamaia, sur le littoral de la Mer Noire) ; „L'automne musical à Cluj" (annuel, Cluj) ; „La semaine de la musique roumaine" (annuel. Iassy) ; „Printemps musical à Timişoara" (annuel, Timişoara) ; „Les journées musicales de Tîrgu-Mureş" (annuel, Tîrgu-Mureş — Transylvanie) ; „Festival de musique de chambre et Concours d'interprétation des ensembles estudiantins pour quatuor à cordes" de Braşov (annuel) ; „Concours national des écoles moyennes de musique populaire de Craiova, intitulé „Maria Tănase" (annuel) ; manifestations musicales (annuelles) dans le cadre du Festival „Pontica" de Constantza ; Concours de jeunes interprètes instrumentistes de Suceava, intitulé „Ciprian Porumbescu" (annuel) ; „Les vacances musicales" de Piatra-Neamtz (Moldavie) (annuel) ; „Les journées culturelles" d'Arad (annuel) ; le festival „Cibinium" de Sibiu (annuel).

Afin d'organiser toutes ces manifestations, le Comité National Roumain du C.I.M. participe à la coordination des programmes, à l'élaboration des actions destinées à assurer la collaboration des musiciens de l'étranger, ainsi qu'à la composition des jurys.

c) *Actions spéciales d'éducation musicale*

— Le Comité National Roumain contribue à l'efficace développement de l'activité d'éducation musicale, qui enregistre actuellement en Roumanie une ampleur sans précédent. Le Comité appuie également certaines formes spéciales de mise en valeur des moyens de communication (Mas Media), c'est-à-dire les programmes de la Radio-Télévision, les nombreux cycles d'initiation musicale concernant les époques, styles et genres différents de la musique universelle, etc. Ces actions se déroulent d'après un plan systématique dont l'élaboration tient compte et concorde avec la problématique contemporaine d'esthétique d'histoire de la musique, de sociologie musicale et surtout avec les préférences marquées des milieux urbains et ruraux.

— Le Comité National Roumain prête son concours à l'organisation et au perfectionnement continuel des cours de musique des Universités Populaires de tout le pays, des cours de musique des Ecoles Populaires d'Art, de l'activité des Maisons et des Foyers de Culture destinés aux adultes, de même que de l'activité des Maisons de Culture et des Clubs de la Jeunesse et des Etudiants ; ajoutons-y, l'activité des sociétés culturelles et des Associations chorales des villages, l'activité des Cercles des „Amis de la Musique" qui relèvent des grandes entreprises industrielles d'Etat tel que, par exemple, le Cercle des Usines, „23 Août" efficacement soutenu par les membres de l'Union des Compositeurs et qui organise, annuellement, à l'intention de ses membres, un concours ayant pour thème la connaissance de la musique contemporaine).

— Le Comité National Roumain contribue également au déroulement des concerts-débats organisés par la Radio-Télévision en collaboration avec l'Union des Compositeurs et qui ont pour but de sonder l'opinion publique des salles de concerts face à la création musicale contemporaine figurant dans les programmes.

— Avec l'appui du Comité National du C.I.M., la Radio-Télévision a organisé d'amples cycles d'émissions consacrées à la musique universelle du XX-e siècle et notamment aux oeuvres promues par la „Tribune internationale des compositeurs".

— Le Comité National Roumain dépose de signifiants efforts dans le but d'appuyer l'activité d'édition du disque (tel, par exemple, *Istoria muzicii universale (Histoire de la musique universelle,* une anthologie élaborée et présentée par le Prof. Zeno Vancea), du livre (traités, guides, monographies, ouvrages d'histoire de musique, dûs à Sigismund Toduță, Wilhelm Berger, Octavian Cosma, Liviu Comes, Petre Brîncuşi, Nicolae Călinoiu), des partitions musicales, enfin l'activité de réalisation des films musicaux (comme par exemple le film artistique en couleurs dédié au compositeur Ciprian Porumbescu). Ces louables efforts poursuivent la popularisation des valeurs de l'art musical classique et contemporain national et universel et, en même temps, l'initiation des amateurs de musique désireux de s'ériger au niveau de l'art professionnel. Signalons, dans ce sens, l'activité de l'Association „La musique des amateurs de Bucarest" et celle d'ensembles tels que : l'Association „Philharmonia" de Galatzi, l'orchestre symphonique des médecins, l'orchestre symphonique des ingénieurs, l'ensemble de choeur et orchestre de la Maison de Culture du Ier arrondissement de Bucarest, etc.

https://biblioteca-digitala.ro

a) *Actions de collaboration avec les organismes musicaux et les musiciens de l'étranger*

Au cours de la période considérée, une vaste activité de collaboration internationale s'est déroulée avec l'aide du Comité National du C.I.M., ayant pour objectifs :

d'assurer le développement du programme de visites documentaires et d'échange de matériel musical entre l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie et les Unions similaires d'autres pays ;

— d'organiser la réunion de travail des dirigeants des Unions des compositeurs Roumains et Soviétiques à Moscou, en octobre 1972 ; d'intéressants débats, discussions créatrices et concerts de musique symphonique et de chambre ont eu lieu à cette occasion ;

— d'assurer l'effectuation de visites de la part de quelques compositeurs roumains dans la République Populaire Mongole et dans la République Populaire Démocratique Coréenne ;

— d'organiser en quatre villes de l'Allemagne-Démocratique l'exposition „La musique en Roumanie", en réponse à l'organisation — aussi en 4 villes de Roumanie — de l'exposition „La musique dans la Republique Démocratique Allemande" ;

— d'organiser, au mois de mai 1973, en Roumanie, les „Journées de la musique dans la République Démocratique Allemande" ; à cette occasion, un symposium a eu lieu sur certains thèmes de création musicale, ainsi que des concerts symphoniques et des spectacles d'opéra qui se sont déroulés tant à Bucarest qu'en d'autres centres de Roumanie. Au mois de novembre de l'année courante de la série des „Journées de la musique roumaine " organisées en Allemagne Est ;

— d'élargir, sous l'égide du Comité National du C.I.M., les contacts des musiciens roumains avec les différentes manifestations musicales de l'étranger. Ainsi des délégués roumains ont-ils pris part aux Festivals et Concours de Darmstadt, Nagasaki, Athénes, Spalatto, Sofia, Ruse, Halle, Budapest (les Festivals Bártok et Kodály), au Congrès S.I.M. de Copenhague, au Congrés C.I.M.P. de France;

— d'assurer la participation de la Roumanie aux Expositions internationales du Disque de Cannes, sous les auspices du M.I.D.E.M., en 1972, de même que d'organiser, par rapports de réciprocité, des expositions du disque, avec le concours de l'URSS, de la R. D. Allemande, de la R.S. de Tchécoslovaquie;

— la participation des musiciens étrangers à la vie musicale roumaine; cette participation est occasionée non seulement par les manifestations musicales qui ont lieu au cours des saisons ordinaires, mais aussi par des événements extraordinaires „L'automne musical à Cluj", „Printemps musical à Timişoara", le festival de musique de chambre de Braşov, etc. Autres événements qui ont donné lieu à des manifestations similaires, en sept. 1972, les tournées d'orchestres de la jeunesse (ensembles de jeunes) des Etats — Unis d'Amérique, d'Allemagne-Est et d'Allemagne-Fédérale ;

— l'anniversaire (en Roumanie) des formes de conférences, concerts études et articles publiés dans la presse du pays de certaines personalités recommandées par l'UNESCO (comme par exemple Max Reger, Rachmaninov, Skriabine, Wagner-Regeney) ;

— l'affirmation des ensembles et des solistes roumains à l'étranger et dans les concours internationaux d'interprétation musicale ; cette activité a continué aussi pendant la période 1972—1973, la Roumanie étant à présent parmi les pays ayant le plus grand nombre de prix et de distinctions à leur actif ; rappelons, dans ce sens, les concours de Montréal, Nagasaki, Sofia, Barcelone, Paris, etc.;

— de continuer de promouvoir à la Radio-Télévision, dans les concerts et les spectacles, aussi bien que dans les auditions à présentations musicales organisées par l'Union des Compositeurs, le répertoire de la musique universelle contemporaine ; citons, dans ce demaine: l'opera „Albert Herring" de Benjamin Britten présenté par l'Opéra Roumain de Bucarest, l'opéra „Romulus" de Salvatore Allegra, à l'Opéra de Cluj, la tournée du Théâtre d'Opéra de Stuttgart avec l'opéra „Le mariage ensanglanté" de Wolfgang Fortner, présenté à Bucarest, etc. ;

— de veiller et de poursuivre que l'activité musicologique et d'impression musicale reflètent les relations établies entre la musique roumaine et la musique universelle. Ainsi, dans la revue „Muzica", a-t-on continué de publier en français la rubrique „Nouvelles musicales de Roumanie" qui, non seulement informe ses lecteurs sur la vie musicale roumaine de tous les jours, mais aussi se fait l'écho de l'activité du Conseil International de la Musique et du Comité national Roumain. C'est dans cette rubrique qu'ont été publiées les comunications scientifiques présentées à Moscou, dans le cadre de l'Assemblée Générale du C.I.M. de l'an 1971, par MM. Dim Chostakovitch, Ton de Leeuv, Vasile Tomesco ;

— de veiller à ce que l'envoi des matériaux documentaires et lexicographiques destinés au RILM, MEG, Riemann, Lexicon Growes, UTET-Turin, etc., se produise avec régularité ;

— signalons la récente parution en langue française de la monographie „Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie" de Vasile Tomesco, publiée par les Editions Musicales de l'Union des Compositeurs.

Ayant sommairement exposé ci-dessus quelques aspect et voies directrices de l'activité du Comité National Roumain du C.I.M., nous tenons à exprimer ici la ferme intention des musiciens qui font partie de cet organisme international de poursuivre leurs efforts afin d'assurer le progrès de la vie musicale en Roumanie en établissant par ailleurs de féconds rapports de coopération avec les musiciens de l'étranger. Nous sommes convaincus de la contribution effective au succès général de l'activité du C.I.M., qu'apporteront les musiciens de notre pays, en faisant de la musique le noble messager des idéaux de paix et de collaboration entre les peuples.

https://biblioteca-digitala.ro

Coso de cultura

Muzica, Nr. 10, p. 1 — 48, București, octombrie, 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Orchestra de cameră „București“, dirijată de Ion Voicu

I. P. „Informația“ — c. 3366

64.421

Prețul lei 7